University of Alberta

ENTRE LA REALIDAD SOCIAL Y LA FANTASÍA SUBVERSIVA: EL REALISMO MÁGICO EN LA NOVELA HISPANOAMERICANA Y SOVIÉTICA

by

Cristina Ruiz Serrano

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy

Department of Modern Languages and Cultural Studies

Edmonton, Alberta

Spring 2006

Library and Archives Canada

Published Heritage Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et Archives Canada

Direction du Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 0-494-14035-6
Our file Notre référence
ISBN: 0-494-14035-6

NOTICE:
The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:
L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Dedicación

Esta tesis se la dedico a mis padres, Francisco y Josefina, por todos sus sacrificios.

Abstract

Magic realism has been considered a subversive mode of writing that challenges hegemonic discourses and focuses on the ex-centric. The aim of this dissertation, however, is to illustrate how, despite the axiomatic, transgressive nature of magic realism, numerous magic realist texts limit their subversive potential by re-affirming alterities and reinscribing oppressive discourses. This condition is examined in a wide selection of magic realist works from Spanish American and Soviet literatures, using a methodological framework consisting of a combination of the Postcolonial theory of Edward Said and Roman de la Campa, Feminist theory, precepts from Freudian and Lacanian psychoanalysis, as well as the concepts of power and the disciplinary society of Michel Foucault.

This study consists of five chapters. The first two describe the phenomenon of magic realism and trace the most important historical moments of the mode in the two literatures chosen for study. They also establish the points of contact that allow us to undertake a comparative study of magic realism in the context of Spanish America and the Soviet Union. The next three chapters explore how the transgressive potential of magic realism is constrained in three different ways. Discussion is focused initially on the reconceptualization undergone by magic realism after its conversion into an "Orientalist" (Said) and "Latinamericanist" (de la Campa) discursive construction, and becoming a best seller. Subsequently, in an analysis of a substantial corpus of magic realist texts, the manner in which feminine alterity is reproduced in magic realism through the reinscription of patriarchal stereotypes and arquetypes of the female is studied. Finally, the dissertation examines the treatment of ideologies of oppression in works of magic

realism in order to determine how, in certain cases, traditional structures of power, in the shape of a hierarchical social order and a disciplinary society, are re-affirmed in this mode of writing.

Resumen

El realismo mágico se ha considerado un modo de escritura subversivo que cuestiona los discursos hegemónicos a la vez que recupera lo ex-céntrico. El objetivo de esta tesis es señalar la manera en que, a pesar de la axiomática naturaleza transgresiva del realismo mágico, numerosos textos mágicorrealistas constriñen su potencial subversivo al reafirmar alteridades y reinscribir discursos opresivos. Dicha cuestión se analiza en un elevado número de obras mágicorrealistas pertenecientes a dos literaturas aparentemente disímiles, la hispanoamericana y la soviética. El marco metodológico está constituido por una combinación de la teoría postcolonial de Edward Said y Román de la Campa, la teoría feminista, nociones del psicoanálisis freudolacaniano y conceptos del poder y la sociedad disciplinaria de Michel Foucault.

El trabajo consta de cinco partes. En las dos primeras se delimita el fenómeno del realismo mágico, se hace un repaso histórico de los momentos más importante del mismo en las dos literaturas escogidas, y se establecen los puntos de unión que permiten el estudio comparativo del modo en los contextos hispanoamericano y soviético. En las tres últimas partes se explora la constricción de la fuerza transgresiva del realismo mágico por una triple vía. Primeramente la discusión se centra en la reconceptualización sufrida por el realismo mágico debido a su conversión en una construcción discursiva "orientalista" (Said), "latinoamericanista" (de la Campa) y en un bien cultural de éxito masivo. A continuación, mediante el análisis de un amplio corpus de textos mágicorrealistas hispanoamericanos y soviéticos, se muestra la manera en que el realismo mágico reproduce la alteridad femenina mediante la reinscripción de estereotipos y arquetipos patriarcales de la figura femenina. La última parte examina el tratamiento de la ideología

opresiva en obras mágicorrealistas y señala cómo el modo reinscribe en determinados casos las estructuras tradicionales del poder mediante la disposición jerárquica y la sociedad disciplinaria.

Agradecimientos

La consumación del presente trabajo ha sido posible gracias al apoyo que me ha brindado un elevado número de personas, a quienes me gustaría agradecer su ayuda y deferencia.

A mi director de tesis Richard Young, mi más profundo agradecimiento por la pronta lectura de los capítulos y respuestas a mis cuestiones; por todas sus sabias indicaciones, comentarios y correcciones; por haberme guiado en este proyecto y, además, por su paciencia y comprensión en los momentos difíciles.

A los miembros del comité de supervisión, Claudine Potvin y Natalia Pylypiuk por todos sus comentarios y sugerencias, con los que este trabajo ha mejorado sensiblemente.

A Marisa Bortolussi, por haberme permitido asistir a sus lecturas sobre el realismo mágico, que tanto ayudaron a madurar este proyecto, y a los otros miembros del comité examinador, Uri Margolin y Amaryll Chanady.

A la profesora Liudmila Kaida (Vernikova) de la Universidad Complutense de Madrid, cuyo modelo y tutela fue determinante a la hora de comenzar mi doctorado.

A Carlos Figueira, y a mis amigos Carlos, Yolanda, Marta, Susana, Alicia, Mar, Flor, Marianne, Herb, Melinda, Laith, Jason, Linda, Anna, María, Javier, Joaquín, María, Puri y todos aquellos que me escucharon, alentaron, y me permitieron hablar largo y tendido sobre mi tesis doctoral. Por su apoyo, a mis compañeras de trabajo en la University of Sakatchewan: Ludmilla Voitkovska, Marie-Diane Clarke, y sobre todo, a Lois Jaeck, por nuestras conversaciones y sus sugerencias; en Thompson Rivers University, a Marie-Christine Rey-Bilbey, Margarita López, y, principalmente, a Annette Dominik, por leer partes de este trabajo y siempre animarme a continuar; en Grant MacEwan College, por su constante interés, a Maritza Mark, Randy Wojtowicz y Judith Bode, quienes, además, han facilitado enormemente mi labor.

Y, sobre todo, a mi familia en España: a mis hermanos Lola, Maria José, Belén, Paco y Minerva por su apoyo, por creer en mí y darme ánimos constantemente. Especialmente, gracias a mis padres. A mi madre, Josefina: por todo su amor, entrega

incondicional y por no haber vacilado en estar presente cuando más la necesitaba. A mi padre, Francisco, por su apoyo inmenso, por alentarme inagotablemente, por estimularme a continuar y no dejar que me abatiera, por despertar en mí con su vivo intelecto la necesidad de saber y, finalmente, la fiebre investigadora que ha conllevado la escritura de esta tesis doctoral.

A mi esposo, Serguei, quien verdaderamente ha sufrido mi dedicación a la investigación, por su amor, comprensión y toda la excepcional ayuda técnica que me ha prestado. A mi hijo, Antón, por ser lo más hermoso de este mundo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 1

CAPÍTULO I. Lo racional, lo irracional y la realidad social: poder, literatura y contexto social 10

La escritura de lo irracional: el realismo mágico 10

Paralelismos entre Hispanoamérica y la Unión Soviética 22

La historia del realismo mágico 38

CAPÍTULO II. El realismo mágico en la literatura hispanoamericana y soviética 58

Hispanoamérica y el realismo mágico 58

La alteridad sociocultural: herencia y cambio 61

Tipos de realismo mágico hispanoamericano 70

La Unión soviética y el realismo mágico 80

Antecedentes e inicios del realismo mágico soviético 82

El realismo mágico "antropológico" y "ontológico" en la Unión Soviética 90

CAPÍTULO III. Orientalismo, latinoamericanismo y el realismo mágico 110

Entre la intencionalidad y la recepción de la obra 110

Orientalismo, latinoamericanismo y exotismo 118

Signos culturales y práctica periférica 128

CAPÍTULO IV. Voces marginales del realismo mágico: la alteridad femenina 147

Subversividad y marginalidades selectivas 147

El "feminismo mágico" 154

Polifonía y silencios en la alteridad femenina 163

Etnicidad, ideología soviética y mujer 169

La mujer y lo mágico 180

Sistema patriarcal: orden falocéntrico y mitos de la subordinación femenina.. 186

Malinchismo o la mujer traidora 186

La mujer castradora 194

La mujer fatal o el cuerpo de la mujer 206

CAPÍTULO V. La paradoja del poder y la reestructuración de la realidad social 229

Foucault, Lacan, la alteridad y el poder 231

Las configuraciones del poder en el texto mágicorrealista 234

Caciquismo en Hispanoamérica: tierra, familia y represión 237

El poder disciplinario: la Unión Soviética 254

La circularidad del poder: apocalipsis y falta de reestructuración social 280

CONCLUSIONES 297

BIBLIOGRAFÍA 306

Introducción

A pesar de su larga existencia[1], el realismo mágico sigue siendo un modo de escritura controvertido. Durante décadas la crítica literaria ha debatido desde la definición y límites geográficos a los que inscribirlo hasta el listado de los autores que lo han cultivado. Para Jean-Pierre Durix en *Mimesis, Genres, and Post-Colonial Discourse*, los textos mágicorrealistas combinan: "[a] mixture of 'fantasy' and a clear concern with reference, historical allegory and social protest" (116). En este postulado de Durix se dan cita varios de los problemas que envuelven al realismo mágico: su diferenciación de otros modos de escritura de la literatura de fantasía; la definición del fenómeno; y la subversión que hay implícita en los textos mágicorrealistas.

Por la inclusión de lo sobrenatural en el mundo cotidiano, característica esencial de toda obra mágicorrealista, el realismo mágico pertenece a la literatura de fantasía o de lo irracional. Si bien toda literatura posee un componente de fantasía o ficción (Risco 13), el término de fantasía se ha empleado también para denominar un género de escritura de lo sobrenatural en oposición a ciencia-ficción[2]. En "Fantasy as Mode, Genre, Formula" Brian Attebery contrasta distintas definiciones del término y señala significados diferentes del mismo, concluyendo que:

> Fantasy is, indeed, both formula and mode: in one incarnation a mass-produced supplier of wish fulfillment, and in another a praise-and-prize-worthy means of investigating the way we use fictions to construct reality itself. It is Italo Calvino and Jorge Luis Borges; it is also Piers Anthony and Robert E. Howard. (294)

En el presente estudio el término de fantasía se empleará en su sentido más amplio, utilizando como sinónimos las nociones de literatura de lo irracional o de fantasía para aglutinar los modos de escritura que incluyen alteraciones sobrenaturales del mundo natural. Según la significación que se usará, la literatura de fantasía o de lo irracional puede definirse, en general, como aquella en que existen elementos imaginativos que transgreden los límites de las leyes físicas establecidas como válidas en un espacio y tiempo determinados.

Por su cercanía a otros modos de escritura de la literatura de fantasía, establecer los límites del realismo mágico no es tarea fácil. De las muchas definiciones del modo que la crítica ha sugerido, Amaryll Chanady propone una de las más congruentes. Para Chanady, la perspectiva que se obtiene del mundo cotidiano en la representación textual mágicorrealista está gobernada por un código coherente, en el que se disuelve la antinomia entre lo natural y lo sobrenatural (*Magic Realism* 22-36). En otro ensayo más reciente, "The Territorialization of the Imaginary in Latin America", su contribución a la compilación de Parkinson Zamora y Faris, Chanady postula la internacionalidad del realismo mágico (125-44). Por otra parte, Chanady también apoya la noción generalizada en la crítica de que el realismo mágico es un modo subversivo que cuestiona los discursos hegemónicos y recupera lo periférico. En la compilación mencionada, Theo D'haen, por ejemplo, considera el realismo mágico, por su espíritu innovador, la resistencia que ofrece a las formas narrativas tradicionales y su contenido, como "the really significant resistence within the international postmodern movement" (201). Para Irlemar Chiampi, en lo real maravilloso –sinónimo del realismo mágico en el contexto latinoamericano– se impone lo que se ha reprimido por la autoridad o el poder social: "lo familiar colectivo, oculto, disimulado por la represión de la racionalidad", religiosidad o poder, regresando a lo común, a lo colectivo (82).

Partiendo de la noción del realismo mágico que se acaba de trazar, el objetivo de este estudio es mostrar que, a pesar de la indudable naturaleza subversiva del modo –realizada mediante el humor y el dialogismo entre otros recursos,– un elevado número de textos mágicorrealistas ve limitado su potencial subversivo al reafirmar determinadas alteridades y reinscribir discursos hegemónicos. Con este fin se analizarán obras del realismo mágico de literaturas geográficamente tan dispares como la hispanoamericana y la soviética. En particular, la discusión se centrará en la evolución diacrónica que ha experimentado el modo, la inscripción de parámetros patriarcales y el tratamiento coactivo del poder que se observa en los textos mágicorrealistas.

Con este propósito en mente se explorará la constricción de la fuerza transgresiva inicial del realismo mágico convertido en una construcción discursiva exótica –"orientalista" (Said) y "latinoamericanista" (de la Campa)– y en un bien cultural de éxito masivo. Después se examinará el tratamiento que adquiere la alteridad femenina en

distintos textos mágicorrealistas, en los que se adscriben aspectos reafirmantes del discurso patriarcal y se reafirma la posición subordinada de la mujer. Finalmente, se discutirá el tratamiento coactivo del poder con la incorporación del otro al discurso dominante en determinados contextos, lo que implica la conversión del otro en el Yo agente de poder y conlleva la perduración de la estructura jerárquica, las formas de opresión y la circularidad estructural ante la falta de renovación social. Pero antes de adentrarse en el cuestionamiento de la subversividad de los textos mágicorrealistas, se comenzará contextualizando el realismo mágico dentro de los modos de escritura de lo irracional y en las dos literaturas en que se estudiará el fenómeno: la hispanoamericana y la soviética. Con la comparación de estas dos literaturas se hace hincapié en la naturaleza internacional del modo, y simultáneamente, se exploran las similitudes y diferencias existentes entre los textos mágicorrealistas soviéticos, con una muy reciente reconocida pertenencia al realismo mágico, y los hispanoamericanos, ampliamente reconocidos como mágicorrealistas.

Ya que en esta tesis se examinan distintos aspectos de los textos analizados, la discusión se cimentará sobre diversas perspectivas teóricas, combinando la teoría postcolonial de Said y de la Campa, la teoría feminista, conceptos del psicoanálisis freudolacaniano y la conceptualización del poder y la sociedad disciplinaria de Foucault.

Debido a la naturaleza de nuestra discusión en el presente trabajo y los aspectos que nos interesa destacar, este estudio se centrará en la faceta más seria del realismo mágico. No obstante, también se prestará atención, si bien limitada, a otros elementos del realismo mágico que indudablemente tienen un valor transgresivo, como son, entre otros, el humor, la parodia, la polifonía discursiva, el lenguaje, el estilo, y los subtextos. Estos elementos recibirán comentarios puntuales con la intención de enfatizar la enorme importancia que poseen en la formación de la faceta subversiva del realismo mágico.

Como arma transgresiva, la dimensión humorística se emplea en los textos mágicorrealistas para expresar rebelión, deconstruir las instituciones –religión, sociedad, orden político, entre otras– y mostrar irreverencia ante la historia y los personajes históricos canonizados. Por ejemplo, por la vía del humor en *Hombres de maíz* Asturias señala la enajenación social de los nativos y su posición social ex-céntrica a las formas de

vida ladinas y a todo el sistema de leyes, incomprensibles y ajenas a la cosmovisión indígena. En *Siete lunas y siete serpientes* Aguilera Malta contrasta humorísticamente la figura del Cristo Quemado, que es la personificación del auténtico Cristo y la verdadera cristiandad, a las imágenes bellas del padre Gaudencio y su religiosidad vacía e hipócrita.

A pesar de que hay elementos del humor carnavalesco bajtiniano en el realismo mágico, en general este humor es más serio, más cercano al paradigma postmoderno y destaca por su fondo pesimista. Dicho humor pesimista, inherente al modo de escritura, se manifiesta tanto en las obras hispanoamericanas como en las soviéticas y se caracteriza por la falta de fe en la humanidad y en el futuro, lo que nos remite, de nuevo, a la faceta más seria del realismo mágico, en la que particularmente se centrará la discusión.

A grandes rasgos, en los dos primeros capítulos se presenta el fenómeno del realismo mágico en sus realizaciones hispanoamericana y soviética, siendo más descriptivos que los siguientes. En los tres últimos se desarrollan los argumentos en que se apoya la tesis de que el realismo mágico, a pesar de su "subversividad", adscribe un residuo de ideología hegemónica.

En el capítulo I se establecen los puntos de partida de este trabajo situando el realismo mágico dentro de la literatura de fantasía y tratando de demarcar sus límites de otros modos de escritura semejantes como son lo fantástico, lo sobrenatural y lo extraño. También se presentan distintas definiciones del realismo mágico y se destaca la propuesta por Chanady. A continuación se hace una comparación del contexto sociopolítico y cultural de Hispanoamérica y la Unión Soviética que justifica el estudio de ambas literaturas en conjunción.

En el capítulo II se realiza una exposición más detallada del realismo mágico en el ámbito hispanoamericano y soviético tras la breve introducción al mismo del capítulo anterior. En el apartado dedicado a la literatura hispanoamericana se hace un recuento de los estudios críticos cardinales sobre el realismo mágico hispanoamericano, mientras que el apartado consagrado al realismo mágico ruso-soviético se lleva a cabo desde una perspectiva más histórica.

El capítulo III trata del desarrollo de la construcción discursiva del orientalismo, latinoamericanismo y exotismo en el realismo mágico, lo que ha influido en la recepción

del modo. A grandes rasgos el orientalismo y el latinoamericanismo señalan la distancia existente entre la "práctica periférica" y la "teoría de la metrópolis": los signos culturales son procesados por toda una red ideológica que, a pesar de su aparente imparcialidad, dispone la valoración y la "recepción" de estos signos culturales según el interés de diversos discursos hegemónicos. El exotismo, de manera semejante al orientalismo y latinoamericanismo, es una manera de mantener la percepción hegemónica sobre las culturas periféricas, establecida generalmente mediante la fascinación y el deseo por el otro al que se inmoviliza en la diferencia.

En el capítulo IV se analiza la naturaleza subversiva del modo mediante el estudio del tratamiento de la alteridad femenina en el realismo mágico hispanoamericano y soviético. A partir de una perspectiva feminista, la discusión se centra en la construcción de los personajes femeninos. También se discuten el "feminine thread" que señala Wendy Faris en la narrativa mágicorrealista y el denominado "feminismo mágico".

El objetivo del capítulo V es también la exploración de fisuras del potencial subversivo del realismo mágico. El análisis de los textos mágicorrealistas hispanoamericanos y soviéticos se centra en la estratificación del poder y la circularidad estructural. Para ello se examinan los temas de la alteridad, la relación de autoridad entre el Yo y el otro/Otro simbólico y la falta de renovación social que surge de la circularidad del poder por la transformación del otro en el Yo y la representación del Otro simbólico.

Hay que precisar que la conexión que se establece entre el realismo mágico hispanoamericano y el encontrado en la Unión Soviética no pertenece al deseo de globalizar el modo ni tampoco de negar la indudable capacidad creativa que los escritores hispanoamericanos han mostrado en su desarrollo de éste. Mucho menos se trata de disminuir la irrefutable influencia que la literatura hispanoamericana ha ejercido en el ámbito mundial sobre todo a partir del segundo tercio del s. XX. Lo que se pretende es mostrar determinados aspectos del realismo mágico que minan el valor de resistencia de esta construcción discursiva y que aparecen en la literatura de dos contextos geográficos tan distantes como lo son Hispanoamérica y la Unión Soviética.

Otro motivo por el que se han escogido las literaturas hispanoamericana y ruso-soviética para el presente estudio es el vínculo sociocultural que se aprecia entre ambas

zonas geográficas. Primeramente, como se explica en el capítulo III, porque ambas culturas son consideradas "exóticas", "periféricas" a la cultura hegemónica europeo-norteamericana. Además, debido a que los nexos culturales[3], sociopolíticos[4] y económicos entre la Unión Soviética e Hispanoamérica se habían ido incrementando consistentemente desde 1917 y, sobre todo, a partir de los años 60. Y, en particular, porque a pesar de las divergencias existentes entre ambos contextos culturales y sociopolíticos, en ambos concurre una ambivalencia semejante entre la cultura propia, lo tradicional, y una cultura impuesta.

Por otra parte, la conexión del realismo mágico que se establece entre la Unión Soviética e Hispanoamérica cumple un objetivo secundario: la utilización del realismo mágico hispanoamericano como plataforma reconocida permite recuperar el modo en la literatura ruso-soviética, ignoto fuera del país entre otras razones por el desconocimiento del idioma y la falta de traducciones.

Llegado a este punto creo conveniente aclarar que por el inabarcable trabajo que supondría el estudio del fenómeno del realismo mágico en todas las repúblicas de la ya ex-Unión Soviética, y en todas sus lenguas, vamos a limitarnos a contemplar obras mágicorrealistas escritas en lengua rusa por escritores soviéticos, ya sean rusos o pertenecientes a otras nacionalidades[5]. En momentos puntuales se comentarán textos de escritores rusos de la época post-Unión Soviética, como es el caso de *Kys'* de Tatiana Tolstaia y *Bubnovii valet* de Vladimir Orlov. También, es necesario precisar que por escritor soviético se entiende aquel que escribe sus obras durante el período soviético, dentro de la ex-Unión Soviética y teniendo la ciudadanía soviética.

Los textos que se examinarán pertenecen todos al período acotado entre la publicación de *Los Sangurimas* (1934) de José de la Cuadra en la literatura hispanoamericana, y *Zavist'* (Envidia, 1927) de Iuri Olesha en la literatura soviética, y finales del s. XX. La razón de esta elección se debe a que éste es el espacio temporal de mayor auge del realismo mágico y su amplitud permite observar el desarrollo del modo, las diferencias de su recepción y la reiteración en el tiempo de los rasgos aquí estudiados. En particular nos centraremos en el análisis de novelas. La novela, género literario que goza de gran libertad formal y temática, permite por su extensión una mayor elaboración

y desarrollo narrativo que otros géneros en prosa como la novela corta (*povest'*), que utilizaremos en un menor número. Además de poseer una finalidad social (Foster 15), la novela, según las definiciones marxistas de autores como Lukács, Kristeva y Goldman, está ligada a los cambios experimentados en las estructuras sociales (Bobes 17).

Las novelas en las que se explorarán los aspectos que nos interesan en el presente estudio son, en la literatura hispanoamericana: *Los Sangurimas* (1934) de José de la Cuadra, *Hombres de maíz* (1949) de Miguel Ángel Asturias, *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro, *Siete lunas y siete serpientes* (1970) de Demetrio Aguilera Malta, *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende y *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel. En la literatura soviética, *Zavist'* (Envidia, 1927) de Iuri Olesha, *Master i Margarita* (El maestro y Margarita, 1966-67) de Mijail Bulgakov, *Prishedshii ottuda* (Llegado de allá, 1965) de Natalia Sokolova, *Sandro iz Chegema* (Sandro de Chegem, 1973) de Fazil Iskander, *Proshchanie s Materoi* (Adiós a Matiora, 1978) de Valentin Rasputin, *Altist' Danilov* (El viola Danilov, 1980) de Vladimir Orlov, y *I dol'she veka dlitsia den'* (El día dura más de un siglo, 1980) y la novela corta *Pegii pes, begushii po kraiam moria* (El perro pinto que corre junto al mar, 1977) de Chingiz Aitmatov.

Además de estos textos, que figuran entre las obras mágicorrealistas principales, se utilizarán otros muchos de ambas literaturas para hacer comentarios puntuales, incluso algunos a veces considerados marginales con respecto al género en cuestión. Por ejemplo, *El otoño del patriarca* de García Márquez y las novelas de Reinaldo Arenas *El mundo alucinante* y *El palacio de las blanquísimas mofetas* poseen elementos mágicorrealistas suficientes como para considerarlas pertenecientes al modo desde nuestro punto de vista. Simultáneamente, la atmósfera de lo absurdo que las envuelve permite poner en cuestión su pertenencia al mismo y ser denominadas "realismo grotesco", como propone Carolina Alzate Cadavid (81). No siendo ésta una cuestión de denominaciones y considerando que el realismo mágico es un modo abierto y en continuo cambio –lo que dificulta su delimitación–, que estas novelas comparten muchas de las características básicas del realismo mágico, y que la recepción de éstas sigue el esquema básico del modo, creo suficientemente justificada la inclusión de las mismas en el presente estudio.

El elevado acopio de textos en los que se ha llevado a cabo el análisis de los aspectos del realismo mágico discutidos en este trabajo pone de manifiesto que éstos son característicos de una proporción significativa de obras mágicorrealistas y no de un número marginal. Todos ellos, como se verá en los capítulos presentados a continuación, manifiestan preocupación con lo subversivo y lo hegemónico, si bien simultáneamente reafirman determinadas alteridades y discursos de poder, lo que en parte socava la naturaleza transgresiva del modo de escritura al que pertenecen, el realismo mágico.

Notas

---

[1] El término fue acuñado en 1925 por Franz Roh y retomado más tarde en el ámbito de la crítica literaria hispanoamericana por Ángel Flores, concretamente en 1955.

[2] En este sentido ver las contribuciones de Michael A. Morrison y Ursula K. Le Guin al volumen *The Trajectories of the Fantastic*, editado por el primero.

[3] Fruto de la cooperación internacional entre Latinoamérica y la Unión Soviética ha sido la publicación de cientos de periódicos y revistas, y numerosísimos libros, traducciones al ruso de gran parte de la literatura latinoamericana y traducciones al español de obras rusas. Algunas de estas publicaciones son "Tiempos Nuevos", "Literatura Soviética", "Cultura y vida", "Teatro", "Novedades de Moscú", "El Libro y el Arte en la URSS" y otras. En su monografía *The Giant's Rival. The USSR and Latin America* Cole Blasier adjunta una lista de algunas de las publicaciones en español que la Unión Soviética difunde por Latinoamérica (13). Ver también el apéndice 3 del mismo trabajo (191). Además, la fundación del Instituto de Latinoamérica en 1961 ha desarrollado extensamente los estudios soviéticos (y rusos en la actualidad) en el ámbito histórico, económico, sociopolítico y cultural latinoamericano.

[4] La revolución rusa ha jugado un papel clave en el mundo entero, comenzando por América Latina, donde sirve de modelo de inspiración para revoluciones. Sin olvidar el apoyo de la Unión Soviética a movimientos de izquierdas en Hispanoamérica y su particular relación con el régimen cubano. En la Unión Soviética se ha educado una gran cantidad de intelectuales, profesionales hispanoamericanos que han regresado a sus países de origen ejerciendo la labor de difusores de la cultura soviética.

[5] En el pasaporte interno soviético (*vnutrennii passport)*, documento de identidad utilizado dentro de los límites de la Unión Soviética, se diferenciaba entre ciudadanía y nacionalidad. La ciudadanía común era la soviética, pero se reconocía un extenso número de nacionalidades, mayoritarias y minoritarias. Es por ello que los escritores soviéticos aquí tratados pueden ser nominados según su ex-ciudadanía y/o nacionalidad.

CAPÍTULO I. Lo racional, lo irracional y la realidad social: poder, literatura y contexto social

La escritura de lo irracional: el realismo mágico

La incorporación de lo irracional a la literatura racional realista de los últimos siglos responde a los cambios socioculturales experimentados en distintos períodos históricos y al establecimiento de codificaciones de lo posible/imposible que permiten u obstruyen la recuperación de lo mítico, las raíces y las tradiciones culturales. Este proceso ha supuesto el reconocimiento de la importancia cultural de lo popular frente a los valores de la élite intelectual y/o política impuestos desde las estructuras del poder. Particularmente la percepción y la aceptación o no de lo imaginativo-irracional y la separación connotativa de lo racional e irracional en la descripción de la vida cotidiana han expuesto la manera en la que tanto el contexto cultural como el sociopolítico influyen en la creación (escritura) y el individuo (escritor y lector). Diacrónicamente dicha separación connotativa y la percepción de sus componentes, lo racional y lo irracional, han sufrido notables variaciones.

Si en el mundo occidental lo irracional y lo imaginario se han venido percibiendo como partes integrantes del mundo natural hasta la Edad Media, a partir del Bajo Medioevo ha prevalecido el "control de la imaginación" (término de Costa Lima) ejercido al imponer una mimesis restrictiva basada en la verosimilitud y el seguimiento de la moral y valores ya preestablecidos en la rutina de la vida diaria. Este "control de la imaginación" ha existido directamente ligado al inmenso poder que el cristianismo alcanzó en occidente durante la Baja Edad Media, el cual insta a controlar la esfera de lo imaginario. Dicho control prevalece con el panteísmo del Renacimiento y la cosmología cristiana del siglo XVI en la que la *poiesis* desaparece de la *mimesis* aristotélica convertida en una imitación de la realidad exterior limitada a la subjetividad racional (Costa Lima 4). Con posterioridad, durante la época del Renacimiento y del "descubrimiento" del "Nuevo Mundo", el cristianismo continúa controlando la sociedad europea, imponiendo a las civilizaciones "descubiertas" el pensamiento y la ideología cristiana, además del orden sociopolítico y económico más conveniente a Europa. Es

decir, el "control de lo imaginario" del cristianismo viene acompañado del control de la "civilización de los colonizados", lo que implica otro tipo de imposiciones como el establecimiento del orden socioeconómico y político impuesto por las nuevas fuerzas del poder en detrimento de la organización tradicional autóctona.

La relación entre lo racional y lo irracional varía con la transformación radical del conocimiento y la percepción acaecida en el s. XVIII, que deriva en una nueva forma de concebir nociones como la realidad y la naturaleza humana. En este fenómeno juegan un papel importante aspectos socioeconómicos tales como el proceso de la industrialización, la urbanización y la prominencia de la clase burguesa que acontecen a partir de mediados de este siglo y se traducen en grandes cambios socioculturales (Fernández 9-10). Como resultado de la distensión del control imaginario por parte de las autoridades religiosas y morales y de la situación histórica, aparece una "literatura de fantasía"[1] denominada como tal por incorporar elementos de lo irracional desligados del misticismo religioso. En este contexto surge, por ejemplo, la novela gótica[2], que nace como reacción al racionalismo imperante y señala la irrupción de lo irracional, silenciado desde la época renacentista. Sin embargo, a pesar de cierta incorporación de lo irracional, en las nuevas formas literarias "de fantasía" la separación entre lo racional e irracional del período anterior conserva toda su validez (Jackson 20-24). En otras palabras, si en la época renacentista lo irracional se silencia, el pensamiento ilustrado instituye su invalidez con respecto a la supremacía indiscutible que otorga a lo racional[3].

A partir del siglo XIX se aprecia un auge de la literatura de fantasía o de lo irracional paralelo al avance de la industrialización y al impulso de la economía capitalista, que tantos cambios imponen en la sociedad occidental. El materialismo de la nueva sociedad, los ideales frustrados de la Revolución Francesa, el urbanismo, los movimientos obreros y el miedo en las esferas dominantes a revoluciones y movilizaciones son algunos de los elementos que provocan un profundo pesimismo, la pérdida de fe en las instituciones culturales y la negación del orden cultural existente. Estos cambios sociales se perciben en la violencia, el terror y la tenebrosidad de las narraciones de fantasía de la época, aunque el afán de romper la represión establecida provoca el efecto contrario, instituyéndola como el orden "natural, objetivo" (Jackson 122). Es decir, la literatura de fantasía o de lo irracional del período, bajo su aparente

potencial subversivo, representa lo escandaloso, lo terrorífico y lo prohibido, siendo, en definitiva, una literatura revolucionaria de lo marginal. No obstante, este tipo de literatura de lo irracional admite una segunda lectura bien contraria: más que rechazar el orden existente parece reforzarlo al abogar por la tranquilidad y seguridad del mundo "natural" y defender la estructura ideológica y social del mismo. Ciertamente lo irracional se recupera, pero como espacio de terror, sin llegar a incorporarse a lo racional en la descripción del mundo natural, por lo que las "valoraciones implícitas de las estructuras de poder" (Foucault) se reafirman con el apoyo de lo irracional.

El Romanticismo del siglo XIX también favorece lo irracional, ligado al exotismo, a la época medieval, y a lo desconocido del Más Allá. Mediante lo irracional imaginario el espíritu romántico expresa la libertad de pensamiento, la subjetividad individual y su descontento con la sociedad. Con la revolución social europea de 1848, los años inmediatos y sobre todo los posteriores (junto con el *Manifiesto comunista* de K. Marx y F. Engels en 1848) se materializa el miedo de la sociedad burguesa a la fuerza de los grupos sociales marginales. Como resultado, en un elevado número de textos literarios irrumpe lo irracional, representado en un orden desconocido y terrorífico que irrumpe el mundo habitual del lector. Con ello se perpetúa la preferencia por el orden conocido que favorece a las clases del poder. A pesar de que el cultivo de la literatura de lo irracional prolifera rápidamente durante este período, ésta sigue percibiéndose como un género de segunda clase, muy inferior a la literatura culta[4] y su papel transgresor parece continuar siendo bien limitado.

La vuelta al realismo racionalista de finales del s. XIX y su radicalización naturalista debida a la influencia del positivismo y cientificismo en la literatura erradica nuevamente lo irracional del mundo natural. Por el contrario, en las primeras décadas del s. XX acontece lo que podría denominarse una apología de lo irracional: si el pensamiento ilustrado empobreció la realidad al delimitar el mundo a lo "real" racional, en la literatura del siglo XX lo irracional se recupera como parte armónica del mundo natural. En otras palabras, se aprecia una mayor distensión en el "control de la imaginación" y lo irracional pasa a considerarse parte de la realidad cotidiana[5].

En la literatura de fantasía del siglo XX lo irracional se recupera, integrándose en la descripción mimética de la realidad. La literatura de lo sobrenatural en general ha alcanzado un profuso desarrollo en el siglo XX paralelo a los vertiginosos y profundos cambios sociopolíticos y culturales que han afectado a la mayoría de las sociedades. Desde las primeras décadas del siglo ha hecho su aparición un sinnúmero de textos que utilizan lo irracional de manera más o menos innovadora. Ello ha provocado que la crítica haya establecido un complejo sistema clasificatorio de dichos textos según sus características específicas en cuanto a la estética, empleo de lo irracional/lo racional y su relación textual, la caracterización del mundo ordinario o sobrenatural y el tiempo histórico (presente, pasado, futuro) que representan. Ha aparecido, pues, un entramado de géneros y estilos o modos de escritura que incluye la utopía y la anti-utopia, la ciencia-ficción, literatura de lo fantástico, lo sobrenatural, lo extraño y otros, algunos de ellos dirigidos a específicos grupos de lectores. Su desarrollo en las distintas zonas geográficas está en relación directa con la situación político-económica y sociocultural del área. De entre estos modos de literatura de lo irracional destaca, por su desarrollo y especial relación con el contexto del que surge, la literatura de lo irracional en la cotidianeidad.

La literatura de fantasía o de lo irracional ha sido percibida por el poder hegemónico como una amenaza por su supuesta negación del orden establecido. Rosemary Jackson advierte que las fantasías nunca son textos ideológicamente "inocentes" (122) y ciertamente, la incorporación de elementos de lo irracional que hacen surgir un mundo paralelo al conocido parece subrayar el carácter subversivo de la literatura de fantasía o de lo irracional. Esta idea viene reforzada por la consideración generalizada de que la literatura de fantasía no aparece arbitrariamente, sino que es un intento de protesta contra la represión del contexto histórico en que surge, siendo ésta la literatura del deseo –consciente o subconsciente–, de la carencia y la pérdida (Jackson 3-7). Por ello, como explica Bessière, las funciones principales de la literatura de fantasía radican en la expresión de deseos reprobados por la sociedad y en la recuperación y exposición de lo silenciado, lo oculto y los aspectos prohibidos por la cultura (67).

La literatura de fantasía se ha clasificado en distintos géneros o modos de escritura. Dependiendo de la construcción del enunciado, del narrador del texto, de la percepción que de los acontecimientos tienen los personajes y de la forma en que se

cimienta la recepción del lector, Tzvetan Todorov distingue entre los modos de "lo extraño", "lo fantástico" y "lo maravilloso"[6]. "Lo extraño" implica que los eventos del texto son singulares, rayando en lo irracional, por lo que causan una sensación de desconcierto en los personajes y/o en el lector, aunque se les puede encontrar una explicación racional, si bien poco común (50-51). "Lo fantástico" supone la duda que experimenta la persona que solamente conoce las leyes de la naturaleza ante un hecho aparentemente sobrenatural (25), es decir, la incertidumbre del narrador, personajes y/o del lector sobre la naturaleza racional o irracional de un acontecimiento del texto. Por su parte, en "lo maravilloso" los acontecimientos se perciben como sobrenaturales y no producen ninguna reacción de duda en el lector implícito, los personajes y el narrador (54-56). Tomando como base los géneros históricos de fantasía ya existentes y los géneros teóricos, Todorov manifiesta la posibilidad de que aparezcan otros (14) e incluso de que se combinen elementos de distintos géneros en un mismo texto (22).

La posible "hibridez" a la que Todorov hace referencia es una particularidad esencial del modo de escritura en el que se centra el presente estudio: un modo de literatura de lo irracional que se cultiva paralelamente en Hispanoamérica y en la Unión Soviética, y que por las similitudes que presenta entre sus realizaciones en ambas zonas geográficas posibilita hablar de un mismo fenómeno. Una de las características más sobresalientes del modo consiste en presentar motivos de lo irracional integrados completamente en la vida cotidiana. No obstante, a pesar de que los elementos maravillosos son los más numerosos y llamativos de estos textos, la esfera de lo sobrenatural también incluye acontecimientos de lo fantástico y lo extraño, según las definiciones de Todorov. El modo de escritura al que se está haciendo referencia es el realismo mágico.

El término realismo mágico viene acompañado de casi medio siglo de polémica en el ámbito de la crítica literaria. En particular la controversia envuelve la discusión sobre su naturaleza, cómo diferenciarlo de otros modos de escritura de fantasía, los rasgos que lo conforman e incluso el corpus de textos que merecen ser considerados mágicorrealistas[7]. De hecho, hasta se ha sugerido que debido a sus "terminological complexities [there] might be grounds for abandoning the concept altogether" (Jameson,

Signatures 129). Sin embargo, el concepto no sólo no se ha abandonado, sino que por el contrario su uso se ha globalizado con el paso del tiempo.

La internacionalidad del modo mágicorrealista en oposición a su "latinoamericanismo" ha añadido un frente más a la controversia que lo envuelve: habiendo estado ligado casi exclusivamente al ámbito geográfico latinoamericano y a su especificidad sociocultural durante décadas, en los últimos años se ha intentado demostrar el carácter internacional del realismo mágico. María-Elena Ángulo, entre otros críticos, ha considerado el realismo mágico un discurso narrativo específico de Latinoamérica porque "ayuda a elucidar problemas de raza, clase y género" (xi). Esto es lo que Chanady denomina "territorialization of the imaginary", que tiene lugar cuando "a particular manifestation of international avant-garde fiction is ascribed to a particular continent in an act of appropriation [...]" (*Magic Realism: Theory, History and Community* 131). La postura de Chanady es compartida por los otros artículos que componen la antología de Parkinson Zamora y Faris, desde la que se ha pretendido constatar la presencia del realismo mágico en la literatura de países tan distintos como Japón, Irán, Alemania, Canadá, Estados Unidos, Marruecos, Italia (5-10) e implícitamente, de la Unión Soviética.

Si los estudios sobre el realismo mágico hispanoamericano son copiosos, sólo muy recientemente el término ha comenzado a ser utilizado en relación con la literatura rusa y soviética, aunque ya Ángel Flores alude al redescubrimiento de Gogol por parte de los escritores mágicorrealistas tras la Primera Guerra Mundial (188-89) y en la antología de Parkinson Zamora y Faris se considera a Gogol un precursor del realismo mágico (Faris 167) con influencia incluso en la prosa de fantasía japonesa (Napier 452).

El encontrar una definición coherente del realismo mágico es una de las cuestiones fundamentales sobre dicho modo de escritura[8]. La desbordante literatura al respecto, a menudo contradictoria, suele centrarse en determinados aspectos –ya sean culturales, históricos o estilísticos– o en su realización en un período o zona geográfica concretos. Folclore, no siempre se tienen en cuenta las modificaciones a las que ha sido sometido el realismo mágico en su larga existencia, pretendiéndose describir un modo de escritura apresado en los moldes rígidos de una etapa histórica concreta.

En *Magic Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy* Amaryll Chanady establece la caracterización del realismo mágico destacando tres condiciones indispensables del mismo. Primeramente, Chanady plantea que el realismo mágico "is thus characterized first of all by two conflicting, but autonomously coherent, perspectives, one based on an "enlightened" and rational view of reality, and the other on the acceptance of the supernatural as part of everyday reality" (22-23). Hay dos perspectivas de la "realidad", la de lo natural y lo sobrenatural, que han de coexistir en un estado de antinomia, definiendo antinomia como "the simultaneous presence of two conflicting codes in the text" (12). En cuanto a la "realidad", ésta se entiende como el mundo natural gobernado por las leyes físicas, reconocible al narrador, personajes y lector en su dimensión espacio-temporal. La visión del mundo que se obtiene en su representación textual está regida por un código coherente (36), en el que se asimila el código de lo sobrenatural.

La segunda condición del realismo mágico que propone Chanady consiste en la resolución de la antinomia entre lo natural y lo sobrenatural al nivel textual (26). Es decir, en el texto mágicorrealista el conflicto lógico entre lo natural y lo sobrenatural se suspende al aceptarse lo irracional como natural, lo que se logra en el texto mediante la figura del autor implícito:

> While the implicit author is educated according to our conventional norms of reason and logic, and can therefore recognize the supernatural as contrary to the laws of nature, he tries to accept the world view of a culture in order to describe it. He abolishes the antinomy between the natural and the supernatural on the level of textual representation. (Chanady 25)

Además, este autor implícito también elimina dicha antinomia "on the level of the implied reader. Although the latter [el lector] still perceives this antinomy, he suspends his normal reactions of wonder in order to conform to the requirements of the textual code" (Chanady 36).

Esta condición nos conduce a la siguiente, relacionada con la imagen del autor en el texto. Para Chanady, la tercera condición que debe cumplir el texto mágicorrealista es la "authorial reticence, or absence of obvious judgments about the veracity of the events and the authenticity of the world view expressed by characters in the text" (30). En otras

palabras, no se pretende dar mayor información o explicar los acontecimientos sobrenaturales, sino que éstos se presentan como hechos naturales, suspendiendo así la extrañeza o incredulidad que en otro contexto podrían despertar. Esta misma "imparcialidad" o presunta objetividad del autor implícito naturaliza lo sobrenatural y reduce la distancia entre el narrador y los hechos narrados (160).

No obstante, como advierte Chanady, en todo texto está presente su autor, ya que la objetividad narrativa es virtualmente imposible. Así, en su opinión existe cierta contradicción implícita en lo que denomina "authorial reticence, [...] a relative term which applies to the absence of obvious intrusions and manipulations on the part of the author" (121). No sólo porque la recreación de un determinado *ethos* textual le corresponde, sino porque incluso los silencios u omisiones del autor implícito podrían ser considerados "intrusiones o manipulaciones", es decir, una forma de intrusión narrativa.

Además de las tres condiciones mencionadas el realismo mágico se distingue por la relación que establece entre lo sobrenatural y lo natural, representado no sólo por la vida cotidiana, sino por eventos de la realidad histórica y sociopolítica perfectamente reconocibles al lector. Por ejemplo, en la literatura hispanoamericana Alejo Carpentier evoca en su *El reino de este mundo* (1949) la independencia de Haití y Alicia Yánez Cossío, en *Más allá de las islas* (1980), la presión turística que soportan las Islas Galápagos y la visita de la hermana de la reina Isabel de Inglaterra a las mismas durante su viaje de novios. En la literatura soviética, *Sandro iz Chegema* (Sandro de Chegem, 1979) de Fazil Iskander recrea las excursiones de pesca y caza de Stalin y sus ministros a las repúblicas del sur; por su parte, Valentin Rasputin alude a la construcción de presas y la vida en los *kolkhoz* en su novela *Proshchanie s Materoi* (Adiós a Matiora, 1976).

A pesar de la polémica que rodea al realismo mágico en tantos aspectos, la crítica ha coincidido en considerarlo un modo literario transgresivo en el que las voces marginales se alzan desafiando al discurso hegemónico[9]. El sincretismo sociocultural que se expone abiertamente en los textos mágicorrealistas, el uso de la parodia, la restauración de los mitos mesoamericanos frente a las creencias europeas, la recuperación de lo periférico y su incorporación al centro son algunas de las características que han contribuido a la concepción del discurso subversivo del realismo mágico. Además, al

considerar el postmodernismo de textos canónicos mágicorrealistas como *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez (Hutcheon, *Poetics* ix) por inclusión se postula la "ex-centricidad" del modo y su tendencia a reincorporar las voces marginales. Dicha habilidad del realismo mágico para desarticular el discurso hegemónico se ha percibido como un elemento clave en la recuperación de los mitos y las tradiciones populares marginadas reconociendo su valor y devolviéndoles su lugar en la historia.

No obstante, esta capacidad de recuperación de las voces silenciadas no es una característica inherente solamente al modo mágicorrealista. El realismo mágico enraíza con muchas de las distintas tendencias narrativas que concurren en la literatura hispanoamericana en las primeras décadas del s. XX paralelamente al cultivo de las mismas en la esfera europea. En *Transculturación narrativa en América Latina* Ángel Rama enumera algunas de estas tendencias. Destaca primero la apreciación del regionalismo –defendido, entre otros, por Horacio Quiroga–, centrado en la singularidad sociocultural de cada región y que es visto con desagrado por el poder central, empeñado en homogeneizar los países hispanoamericanos siguiendo pautas europeas. También el modernismo, ligado a la figura de Borges, y cuyo principal centro de difusión es Buenos Aires por el enorme desarrollo alcanzado en aquellos años, es uno de los movimientos que para Rama juegan su papel en el posterior realismo mágico. El modernismo adquiere una gran preponderancia al posibilitar la introducción de formas innovadoras y la potenciación del uso de la fantasía. Rama cita otra tendencia del período cuya influencia se intuye en el realismo mágico de Hispanoamérica, la "literatura social indigenista", con clara influencia del realismo socialista soviético y un contenido claramente comprometido y político (24). A partir de los años 30 surgen el nativismo, indigenismo y "negrismo" en la literatura hispanoamericana y más tarde, desde los años 50, se pretende la fusión o integración de estas tendencias con el folclore, los mitos, y la cultura externa (Rama, *Transculturación* 159-61).

Todas estas tendencias, corrientes y movimientos repercuten directamente en el fenómeno del realismo mágico que continúa evolucionando acorde a las nuevas corrientes y el sentir histórico-cultural. La literatura del "boom" en Hispanoamérica, que se desarrolla en un clima anticolonial, de insurgencia sociopolítica y cultural durante los años 60 y 70, también encuentra eco en el realismo mágico, especialmente con una de las

obras canónicas mágicorrealistas y perteneciente íntegramente al "boom" latinoamericano: la novela de Gabriel García Márquez *Cien años de soledad*. Es éste un momento clave en la búsqueda de la identidad nacional, de fórmulas modernistas en la literatura en las que se realza lo cultural y la nueva estética[10]. Ambas nociones implican la "introducción del otro" y una "descolonización canónica"(Larsen), que en los años 70 deja paso al postmodernismo o, como lo denomina Neil Larsen, a la "postliteratura" (15). Este nuevo sentir también se refleja en el realismo mágico de la época.

Podría decirse que la tan ensalzada naturaleza transgresiva del discurso mágicorrealista arranca de la tradición literaria mencionada, fruto, a su vez, del contexto sociopolítico y cultural del que emerge. Dicho contexto se refleja en algunas de las características del realismo mágico tales como la incorporación de lo sobrenatural a lo natural en un nuevo código de la "realidad" que reproduce la individualidad subjetiva del autor; la proclamación del indigenismo, africanismo, del mestizaje étnico y cultural hispanoamericano, es decir, la recuperación de las voces minoritarias tradicionalmente marginadas; la exposición de conflictos sociales que reflejan la lucha contra la autoridad hegemónica en manos de una élite patriarcal y europeizante; y la creación de una identidad nueva, diferenciadora, con ímpetu suficiente para convertirse en mito creador de la imagen de una América resurgente, fuerza motriz de la cultura universal

Estas tendencias también se desarrollan durante el mismo período en otras partes del mundo, como en la Rusia zarista y en la recién nacida Unión Soviética. Un ejemplo es la corriente nativista o el primitivismo, la cual durante las primeras décadas del s. XX llevó a los artistas a entrar en contacto con el folclore, a viajar a regiones alejadas de las ciudades y a los centros culturales de antaño, para recuperar la rica tradición literaria de trasmisión oral. Surge asimismo un sinfín de movimientos vanguardistas que, además de mantener continuos contactos con las vanguardias europeas y seguir los movimientos artísticos del momento, trazan su propia evolución, como sucede, por ejemplo, con el simbolismo, el futurismo y el dadaísmo. El misticismo, el primitivismo, el regreso a las tradiciones y creencias folclóricas viene acompañado de un intento de llegar al sentir del pueblo (*narod),* posiblemente influenciado por los movimientos sociales del momento y las ideas revolucionarias que se van extendiendo entre la población. Todo ello deriva en

un intenso uso de la literatura de fantasía que parece querer contrarrestar el realismo tradicional del s. XIX.

En cuanto a la búsqueda de una nueva identidad tras el surgimiento de la Unión Soviética, también inicialmente se recurre al uso de la fantasía en muchos de los textos literarios del período. Lo sobrenatural, lo fantástico y lo extraño, incorporados a la vida cotidiana, permiten la investigación de nuevos campos en un momento de exploración artística y social, de creatividad ilimitada sin precedentes. No obstante, la búsqueda de la identidad de la recién estrenada sociedad y del joven ciudadano soviético desemboca en el oficialista realismo socialista. Si bien no hay que olvidar que el lema del realismo socialista consistía en la visión de la Unión Soviética como la cuna de la sociedad y del hombre del futuro que se disponen a conquistar el resto del mundo, idea paralela a la consideración de Hispanoamérica como fuerza motriz de la cultura universal.

La importancia que el contexto sociopolítico adquiere en el realismo mágico tampoco supone una novedad con respecto a la práctica literaria anterior. Las estrechas ligaciones existentes entre literatura y sociedad han sido ampliamente establecidas en la sociología de la literatura[11]. El escritor, y el texto por extensión, es producto tanto de la sociedad de la que emerge como de la tradición precedente. Ya sea para reafirmar o refutar los principios vitales de la sociedad, proyectar una imagen pasada, presente o futura de la misma o expresar la cosmogonía del autor[12], el texto se impregna de la ideología circundante vinculada al momento histórico y al espacio geográfico del que brota. Puede decirse, por lo tanto, que la escritura, y de la misma manera el realismo mágico, es un fenómeno "cronotópico" que surge de las coordinadas espaciotemporales concretas que le marcan su "actualidad" social en la encrucijada del pasado y futuro. Es decir, es un vehículo de expresión de la realidad social, y como tal, la afirma, la cambia, la contradice o la niega.

Son muchos los críticos[13] quienes han insistido en la necesidad de tener en cuenta la interrelación existente entre la literatura y su contexto en el estudio del texto literario. La literatura lleva inherente ciertos valores culturales que establecen un nexo entre el texto y el contexto en el que aquél es creado, de la misma manera que la fantasía corresponde a los principios ideológicos y culturales del autor y al momento histórico de

su aparición (Jameson 142). Hickey considera que lo real, lo posible, lo irreal y lo imposible cumplen la misma función en la novela, teniendo en cuenta que la relación entre lo racional y lo irracional está determinada por las "creencias y actitudes de los miembros de la sociedad" (467).

La representación de la sociedad en la novela se lleva a cabo mediante toda una gama de variaciones, dependiendo de la sociedad en la que vive inmerso cada autor, su relación con la sociedad, y del potencial imaginativo que éste despliega al reflejarla en su obra (Langland 4-5). No menos importantes que los elementos mencionados por Langland son los recursos mediante los cuales el autor refleja la sociedad e, indudablemente, el punto de vista o ideología[14] que impregna el texto, puesto que "el autor no presenta nada sin incluir en su presentación un juicio o una interpretación; presenta un aspecto, un ángulo de visión, una faceta, cosas ya "procesadas", por así decirlo, invitando a cierta reacción por parte del lector" (Hickey 485). Este procesamiento o ángulo de visión que impregna el texto también se denomina la intención del autor, *obraz avtora* para V. V. Vinogradov (214), o "ideología" para Slavoj Žižek. En *The Sublime Object of Ideology* Žižek afirma que aunque parte de la crítica contemporánea exprese una opinión contraria, de todo texto, ya sea literario, arquitectónico o popular emana ideología (7) y todo texto refleja el contexto sociopolítico y cultural en que se insertan tanto el texto como su autor[15].

No sólo la "intencionalidad" del autor influye en su proyecto de escritura, sino que, además, el acto de "relatar" sobre la dimensión oculta, silenciada o marginada se realiza mediante el uso de normas y del lenguaje tanto de la cultura como del orden dominante, impregnados de valoraciones implícitas (Foucault, *Society* 178-79), las cuales no siempre son fáciles de subvertir. Es por ello que al reflexionar sobre el potencial subversivo del realismo mágico surgen una serie de interrogantes que llevan a cuestionar la supuesta marginalidad del modo. Dada la coyuntura contextual que ha rodeado la publicación de los textos mágicorrealistas en las últimas décadas, convertidos en éxitos editoriales de tiradas masivas en Hispanoamérica y la permisividad para con el modo en la URSS a partir de los años 60, ¿ha conservado el realismo mágico la transgresión, el espíritu contestatario que pudiera haber tenido en sus primeros tiempos según la

intencionalidad de su autor? ¿O han perdido los textos mágicorrealistas, al convertirse muchos de ellos en *best-sellers*, el empuje inicial? En el realismo mágico, ¿se enfocan todas las alteridades de la sociedad o se produce una recuperación "selectiva" de ciertas alteridades convenientemente emplazadas en una coyuntura histórica determinada? En concreto, ¿cómo se trata el tema de la alteridad de la mujer en los textos mágicorrealistas? La subversión del realismo mágico, ¿posibilita una nueva relación entre el Yo hegemónico y el otro[16] periférico o de algún modo reafirma la estratificación del poder? La duda que surge al reflexionar sobre estas cuestiones corrobora la noción de que en el realismo mágico se reinscriben discursos opresivos, presentes en las variedades hispanoamericana y ruso-soviética del modo.

Paralelismos entre Hispanoamérica y la Unión Soviética

Los contactos culturales, sociopolíticos y económicos entre la Unión Soviética e Hispanoamérica se han ido incrementando consistentemente desde 1917 y en particular a partir de los años 60[17]. La revolución rusa ha jugado un papel clave en las relaciones mundiales en casi todo el s. XX. En Hispanoamérica en concreto, ha sido fuente de inspiración de numerosas revoluciones y movimientos sociales. En la Unión Soviética ha recibido estudios un gran número de intelectuales y profesionales hispanoamericanos que tras regresar a sus países de origen han ejercido la labor de difusores de la cultura soviética. Fruto de la cooperación internacional entre Latinoamérica y la Unión Soviética ha sido la publicación de cientos de periódicos y revistas en español como *Tiempos nuevos*, *Literatura soviética*, *Cultura y vida*, *Teatro*, *El libro y el Arte en la URSS*, y *Novedades de Moscú* entre otros[18], además de numerosísimas obras en traducción. La fundación en la Unión Soviética del Instituto de Latinoamérica en 1961 ha desarrollado extensamente los estudios soviéticos –y rusos en la actualidad– en el ámbito histórico, económico, sociopolítico y cultural latinoamericano. También se han impulsado publicaciones en ruso, como *Latinskaia Amerika*.

Por lo demás, el lector soviético ha estado expuesto a una gran parte de la literatura hispanoamericana de mayor actualidad, al ser las obras traducidas y publicadas al poco de su aparición (Ospovat, "Gabriel" 152). Es dentro de este contexto que irrumpe el realismo mágico del "boom" en el panorama soviético. Un ejemplo muy significativo

es el de *Cien años de soledad* de García Márquez, que recibe una gran atención, dedicándosele numerosos estudios e incluso estableciéndose una polémica sobre distintos aspectos de la novela en las páginas de la revista *Latinskaia Amerika* en 1971 (Ospovat, "Latinskaia Amerika" 117). Pero aunque la literatura del "boom", en especial *Cien años de soledad*, influye en la literatura de fantasía soviética de los años 70 y 80, son las correlaciones en el contexto histórico-cultural de las dos zonas geográficas las que marcan el desarrollo de una literatura de lo sobrenatural semejante en ambas áreas geográficas.

Desde el punto de vista geopolítico podría parecer arriesgado el pretender encontrar similitudes entre los países hispanoamericanos, antiguas colonias españolas que en su mayoría lograron la independencia entre 1810 y 1825 y el Imperio Ruso, una de las grandes potencias europeas, imperio colonizador de por sí, transformado con posterioridad en la Unión Soviética. No obstante, un análisis de la situación de ambas zonas geográficas permite establecer numerosas correlaciones en el aspecto sociopolítico y cultural. Algunas de las correlaciones que saltan a primera vista son la posición periférica que ocupan y han ocupado durante siglos con respecto a Europa y su particular búsqueda de la identidad propia a partir del equilibrio entre su cultura autóctona y las imposiciones de la cultura europea.

La primera analogía que se observa entre Hispanoamérica y Rusia (y la Unión Soviética) está relacionada con su alteridad con respecto a Europa: tanto Hispanoamérica como Rusia (Unión Soviética) ocupan la periferia, los extremos del núcleo europeo-norteamericano. Si se piensa en la concepción del Oriente de Said, podrían contemplarse Hispanoamérica y Rusia como partes del mismo[19]. América "se descubre" como la India y, aún después de revelarse éste error geográfico, las denominaciones de "Nueva India" "Cartagena de Indias" o "los indios" –en referencia a sus habitantes autóctonos– han permanecido en vigor. Tampoco Rusia ni la Unión Soviética han sido consideradas parte de Europa en su totalidad. En la compilación editada por Parkinson Zamora y Faris, John Burt Foster Jr. asevera que: "it is hard to square [...] Russia with a movement [realismo mágico] that has flourished on the European continent, in Latin America, and in the United States" (269). En el ámbito histórico, sociopolítico y cultural pueden establecerse paralelismos entre el contexto hispanoamericano y el soviético que posibilitan el

surgimiento y el desarrollo del realismo mágico. Una de las características conspicuas de este modo es la incorporación en su narrativa de la Historia en toda su extensión, reconstruyendo una realidad histórica reconocible y su discurso hegemónico con las contradicciones sociopolíticas, culturales y económicas que le son inherentes. En cuanto al realismo mágico, se percibe como la transgresión del discurso del poder al incorporar al otro en el sistema autoritario, que ha de estar representado o ser acotado de alguna forma en el texto para poder ser socavado.

Según Said, el Oriente en el curso histórico ha sido "almost a European invention, and had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences [...] The main thing for the European visitor was a European representation of the Orient and its contemporary fate" (1). Es decir, tanto Hispanoamérica como Rusia son representadas según Europa –y después Norteamérica– las proyecta de acuerdo a su propia imaginación y necesidades, pero siempre marcando determinadas diferencias que mantienen ambas zonas geográficas en una periferia prefijada caracterizada por la irracionalidad, la barbarie, el exotismo y la posible agresión.

Como resultado, en las dos regiones se aprecia una disyuntiva, que ha perdurado durante siglos, entre la cultura autóctona del pueblo y el manifiesto europeismo de las clases más elevadas, quienes han pretendido acercarse a los valores europeos. Esta cuestión no sólo está patente en el realismo mágico, sino que es uno de sus temas principales, como se percibe en *La isla virgen* (1942) del ecuatoriano Aguilera Malta. En dicha novela se relata el éxito del joven don Néstor en la sociedad privilegiada de Guayaquil tras su estancia en Europa. A pesar del conocimiento mundano y superficial que don Néstor adquiere de Europa, su viaje le otorga un gran prestigio y posibilita el contacto con las familias más influyentes de Guayaquil. Don Néstor y la oligarquía urbana, en contraste con el pueblo rural, son los representantes de la "civilización", del raciocinio europeo, no creyendo en lo sobrenatural ni en el poder de la naturaleza.

En Hispanoamérica la pérdida de las tradiciones y las culturas autóctonas se debió al proceso forzoso de colonización y aculturación que establecieron los colonizadores. Identificando Europa con las nociones de civilización y cultura, los viajes a Europa de los

criollos acomodados, en especial a Francia, se convierten en casi una obligación social tras la independencia, principalmente a finales del s. XIX y en las primeras décadas del s. XX. En este período se rechaza la influencia que la intelectualidad española había ejercido durante siglos, reemplazada ahora con la influencia de otras culturas europeas. Paralelamente se continúa menospreciando la cultura autóctona y la cultura híbrida que surge de la larga convivencia de tradiciones europeas, cristianas, nativas y otras como la africana. Esta atmósfera es magistralmente descrita en *El reino de este mundo,* donde Carpentier representa el choque de cosmovisiones entre los blancos europeos y los esclavos africanos en Haití. En la novela también se percibe la simbiosis de cosmovisiones que tiene lugar tras la independencia: el cristianismo blanco europeo y el vudú de los negros esclavos confluyen cuando la nueva oligarquía negra –el reinado de Henry Christophe en Sans-Souci– y después la élite mulata toman el poder, adoptando la cultura, religión y orden social de los antiguos colonizadores.

En el Imperio Ruso –potencia colonizadora– la europeización fue impuesta al pueblo por la voluntad autocrática de sus gobernantes, comenzando con Pedro el Grande a finales del s. XVII. Por otra parte, los múltiples vaivenes de los procesos de "eslavofilia" y europeización en el Imperio Ruso también contribuyen a crear una tradición cultural híbrida, o en su defecto, dos tradiciones culturales paralelas, la rusa del pueblo y la europea de las altas clases[20]. Hasta tal extremo que en las primeras décadas del siglo XIX el francés era el idioma común hablado por la alta sociedad, que a duras penas hablaba ruso. Si bien dicha situación se modifica durante el s. XIX, las estancias en el extranjero siguieron siendo la norma entre la aristocracia rusa y los intelectuales con solvencia económica, creando múltiples lazos con la cultura europea.

La estrecha relación del panorama cultural ruso con los centros de cultura europea en Rusia de finales del s. XIX y principios del s. XX se mantiene íntegra durante la primera década de la era soviética, hasta finales de los años 20, si bien el aislacionismo impuesto desde los años 30 a los 50 pone fin a dicha relación. En décadas más tardías de la era soviética el aislacionismo se suaviza, aunque debido a la imposibilidad de viajar libremente al extranjero –en particular a los países "occidentales" – se considera un privilegio muy valorado salir del país, al igual que la posesión de objetos extranjeros. Esta fascinación por lo occidental se representa irónicamente en la novela mágicorrealista

de Vladimir Orlov *Altist' Danilov* (El viola Danilov,1980) mediante la complicada red de "contactos" establecida por la sociedad secreta de los *khlopobudi* para conseguir estancias en el extranjero y productos importados.

La disyuntiva entre cultura autóctona y europeismo deriva en la búsqueda identitaria en la que tanto Hispanoamérica como Rusia están envueltas en el s. XX. En Rusia la revolución de 1917 supuso una ruptura con el orden socioeconómico y político, las tradiciones y las creencias de la época anterior. La recién establecida Unión Soviética reniega del pasado zarista como punto inicial en la búsqueda de su propia identidad, centrándose así en la construcción de la joven nación soviética que ha de ser consolidada. Para ello se recurre a su mitificación, realizada mediante la exaltación de los valores nuevos que se pretende divulgar entre la población, tales como el arraigo a la tierra, el desarrollo tecnológico y la supremacía de lo soviético frente a lo zarista, y con posterioridad, frente a lo extranjero, particularmente a lo europeo-norteamericano. La creación del perfil del ciudadano soviético modélico se va llevando a cabo con la imposición del realismo socialista y la idealización de flamantes héroes que personifican los nuevos valores. No obstante, paralelamente persiste el pasado con sus fuertes tradiciones. Esta dualidad entre el viejo orden zarista y el nuevo soviético se representa en la novela *Zavist'* (Envidia, 1927) de Olesha en el antagonismo que el autor crea entre el intelectual Nikolai Kavalerov y el materialista Andrei Babichev. Ambos órdenes, al igual que los personajes que los representan, están lejos de la perfección: el cinismo, la degeneración, pereza y comportamiento anti-social de Kavalerov se igualan a la glotonería, el utilitarismo y el completo desinterés por lo metafísico del burócrata Andrei Babichev. Otra novela soviética con elementos mágicorrealistas que refleja los cambios de la sociedad de los años 70 es *Proschanie s Materoi* (Adiós a Matiora, 1976) de Valentin Rasputin. El conflicto, aunque planteado de una manera distinta y con otra problemática, está centrado en la misma cuestión: el antagonismo que surge entre lo viejo y lo nuevo. Esta vez entre las tradiciones, el valor del pasado y la memoria, las creencias del campesino, el arraigo a la tierra y el respeto ancestral a la naturaleza por un lado; y por el otro, el avance tecnológico, el "progreso", el futuro como único punto de mira, y la naturaleza valorada en cuanto a su utilidad, puesta al servicio del ser humano.

El tema de la búsqueda de la identidad se refleja insistentemente en el realismo mágico hispanoamericano, al igual que en otros modos de escritura del período. En Hispanoamérica esta búsqueda se caracteriza por un intento de recuperación de los mitos ancestrales y el ensalzamiento del sincretismo sociocultural que la diferencia de Europa. Tras la independencia conseguida por los países hispanoamericanos en el s. XIX en la literatura se rechaza el modelo español, si bien rigen otros paradigmas literarios internacionales como los franceses, italianos o alemanes. No obstante, ya desde el s. XIX se pretende perfilar su literatura distintiva, insistiendo en el s. XX en la originalidad propia. El sentimiento nacional se divulga mediante la literatura, que resalta la identidad nacional y los valores propios de cada pueblo hispanoamericano en detrimento del pasado colonial. Se destaca la singularidad cultural y étnica en relación con la europea, subrayando la hibridez étnica, la complejidad cultural y lingüística y los conflictos sociales. Ángel Rama denomina "representatividad" al deseo que surge de poder desarrollar una literatura propia que se diferencie de las literaturas colonizadoras y permita representarse autóctonamente (13). Dicha "representatividad" es la plataforma de la que mana el "realismo maravilloso" de Carpentier, quien en 1948 publica en *El Nacional* su ensayo "De lo real maravilloso americano" –el prólogo a su novela *El reino de este mundo* (1949) – en el que explica su concepto de "lo real maravilloso americano" como patrimonio de América y hace un llamamiento a los escritores latinoamericanos para que se inspiren en América y no en Europa. Es por ello que el realismo mágico, reiteradamente identificado con el "realismo maravilloso" de Carpentier, ha sido considerado el modo de escritura latinoamericano por excelencia.

En el plano cultural las conexiones de la cultura europea tanto con la hispanoamericana como con la rusa crean una base común que es indiscutiblemente necesario tener en cuenta a la hora de estudiar la acepción del realismo mágico como modo narrativo. No sólo corrientes de pensamiento como el simbolismo influyen en la vida intelectual rusa e hispanoamericana de finales del S. XIX y comienzos del s. XX, sino también filosofías europeas de gran repercusión en la Europa del momento contribuyen a la apreciación de lo irracional, de la religión y las tradiciones ancestrales. Estas corrientes literarias y filosóficas sobre lo irracional, los mitos, el folclore, la religión y la cultura autóctona podrían considerarse el "caldo de cultivo" común para el

posterior desarrollo del realismo mágico en Hispanoamérica y Rusia –entre otros lugares–, con las peculiaridades culturales de cada una de las zonas geográficas.

En este particular hay que hacer referencia a la antroposofía del filósofo austriaco Rudolf Steiner. Las nociones filosóficas de Steiner ejercieron una influencia notable a partir de 1913 en Europa, a cuyas conferencias asistieron muchos de los máximos representantes de la cultura hispanoamericana y rusa de la época, como los pintores rusos Kandinsky y Jawlensky, el argentino Xul Solaris, y el simbolista ruso Bely.

Si bien no es fácil establecer el alcance que las ideas filosóficas de Steiner obtuvieron en Hispanoamérica, indudablemente sus ideas se conocían, principalmente en Argentina, uno de los focos culturales hispanoamericanos del momento. Xul Solar[21] se interesó profundamente por la antroposofía de Rudolf Steiner y asistió a las conferencias de Steiner in Stuttgart durante su larga estancia en Europa, antes de regresar a Argentina en los años 20 e integrarse al grupo Martín Fierro con Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo y Macedonio Fernández. De hecho, Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero no sólo conocían la obra de Steiner, sino que describieron los famosos "dibujos negros"[22] del filósofo austríaco.

En las innumerables conferencias que Steiner impartió a lo largo de su vida – sobre un sinfín de temas que abarcan la educación, el ocultismo, las distintas religiones del mundo, arte, sociedad, etc. – el filósofo estableció las bases de la antroposofía, de la relación del ser humano y la naturaleza, los principios de la sociedad ideal y el respeto y conocimiento por las culturas ajenas. A partir de la espiritualidad, lograda cuando conscientemente se supera el materialismo racionalista, el ser humano es capaz de valorar los mitos y leyendas, acceder al ocultismo –al poder del subconsciente y de lo irracional–, y alcanzar la armonía máxima en su alianza con la naturaleza (McDermontt 24-32, 390-95). El objetivo de la antroposofía es:

> [...] to attain true and genuine knowledge of the higher, supersensible worlds. Hence in all honesty and frankness it asserts that the faculties of cognition operating in ordinary life and ordinary science will inevitably come up against these boundaries [the material world and the storehouse of memories in human beings] and are capable of penetrating through them into the higher worlds. Anthroposophical Spiritual Science therefore sets out to awaken faculties

> slumbering in the soul of which the ordinary consciousness is unaware, and to embark upon investigation into the reality of higher worlds only when these faculties have undergone due development. (Steiner)

Para Steiner, la combinación de la libre individualidad y la fraternidad humana, lo que incluye el respeto y el conocimiento de las culturas ajenas, se ha de forjar en la espiritualidad, puesto que dentro de ésta "the unconscious knowledge rises to meet the spiritual fact discovered by another" (McDermontt 80). Según el filósofo austriaco los ideales de la sociedad son: la libertad en la vida espiritual y cultural, la igualdad de derechos y la fraternidad, haciendo hincapié en la importancia de las relaciones culturo-espirituales que incluyen el folclore y los mitos, tanto de la cultura propia como de las ajenas (McDermontt 390-91).

En Rusia no es menor la influencia ejercida por la antroposofía de Steiner, cuyas ideas están presentes en la obra y vivencias de muchos de los intelectuales rusos de la época, quienes a su vez las transmiten a las siguientes generaciones[23]. Este es el caso de Andrei Bely, quien durante 1911-1915, años del período de la escritura de su novela fantástica *Peterburg*, asiste a numerosas conferencias del filósofo en Europa, trasladándose especialmente desde Rusia con tal objeto[24]. Entre 1917 y 1920 Bely imparte conferencias en la sociedad antroposófica de Moscú y tras la revolución participa activamente en la vida cultural del país. Entre otras actividades trabaja en el *Proletkult* impartiendo conferencias sobre literatura y dirigiendo seminarios-debates en 1918-19, también en el Palacio de las Artes, y forma parte de la presidencia de la Sociedad de Poetas. En sus conferencias Bely disemina los conceptos de Steiner acerca de la importancia de lo irracional, los mitos ancestrales y las religiones.

Durante el s. XX continúa el acercamiento de los intelectuales hispanoamericanos a la cultura europea, considerada núcleo de la modernidad y del vanguardismo, que coincide con el proceso de "aculturación universal" del período de entreguerras (Rama 27). Muchos de los escritores más importantes de la primera mitad del s. XX, tales como Borges, Carpentier, Uslar Pietri, Asturias y Aguilera Malta, mantienen contactos directos con el panorama cultural europeo, tomando parte activa en el mismo durante sus estancias en Europa. Esta "literatura cosmopolita" (Rama 27) se apodera de los centros urbanos hispanoamericanos. La modernización de los centros urbanos contrasta con la

conservación de las tradiciones y el folclore regional, aunque la emigración del campo a la ciudad acerca la tradición cultural a las urbes, poniendo en peligro la rica tradición folclórica. Con la finalidad de transmitir la excelsa herencia cultural, el folclore regionalista adopta en la literatura las formas vanguardistas, generando "híbridos" ya en los años 20 y 30 (Rama 29).

Estos contactos con la cultura europea de la intelectualidad tanto hispánica como ruso-soviética constituyen una base común de toma de contacto con ideas y movimientos artísticos que, cual semillas, florecerán más adelante, con sus inflexiones propias, en las formas del realismo mágico.

Robert Stam encuentra varias similitudes entre la situación cultural rusa y latinoamericana, que cree presentes en la teoría del carnaval de Bakhtin:

> Bakhtin's theories of carnival arose not only out of his literary studies but also out of a vital, oral Russian culture that was in some respects marginal to mainstream "metropolitan" European culture. In this sense the Russian cultural situation bears comparison to that of Latin America. In both instances, we find the pervasive sense of spatial marginality and temporal retard that characterizes "liminal" societies existing at the far edges of Europe. In both instances, we find a kind of insecure or tremulous nationalism in societies dominated by foreign-influenced elites; in both we find highly politicized artists, ever aware of the pressures of censorship and the real possibility of repression, and in both the repressive context generates an array of double voiced, allegorical, and parodic strategies. (Citado por Castillo Durante 48)

Con formas renovadas de un modelo europeo se expresa la singularidad cultural hispanoamericana, si bien intensificándose las fuentes primigenias, las tradiciones populares, las culturas de distintos grupos étnicos y las peculiaridades socioeconómicas de la región. De tal manera, una de dichas singularidades en Hispanoamérica es el regionalismo, localismo ya desarrollado desde la época colonial por lejanas capitales virreinales situadas en zonas de difícil acceso y con vastas extensiones de territorio. Hasta entrado el s. XX se mantiene la peculiaridad cultural local y el aislamiento geográfico, que el modernismo del s. XX presta a sincretismos, dando lugar a una "neoculturación" basada en el conflicto entre lo tradicional y la renovación (Rama, 1982 95-96). El realismo mágico integra estas dos facetas de la cultura, esbozando la particularidad

simbiótica de la cultura hispanoamericana en la gran mayoría de novelas mágicorrealistas como, entre otras, *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias, *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *Más allá de las islas* 1980) de Alicia Yánez Cossío y *Siete lunas y siete serpientes* (1970) de Demetrio Aguilera Malta.

De manera semejante a Hispanoamérica, existe una diferencia abismal entre el medio urbano y el rural en la Unión Soviética: las grandes urbes concentran la modernidad, el vanguardismo y la propensión al cambio, mientras que en las provincias y regiones más apartadas se conserva el folclore y tradiciones culturales. A semejanza de Hispanoamérica, en la Unión Soviética existe una notable complejidad étnica por la gran variedad de naciones que la componen y que requiere la asimilación de la singularidad cultural, histórica y lingüística de cada una de ellas. Usado como vehículo de comunicación entre la multiplicidad de naciones que conforman la Unión Soviética, el ruso y la cultura rusa se fomentan en detrimento de las demás en un proceso que podría denominarse "colonialismo lingüístico y cultural". Aunque, al mismo tiempo, para aquellas lenguas y literaturas que sólo tenían variante oral se procede a crear un sistema de escritura, lo que supone una posibilidad mayor de preservación. Asimismo, las distintas regiones ofrecen un nivel de desarrollo socioeconómico y político diferente. Desde este punto de vista la transculturación tiene lugar en la sociedad rusa con el trasvase de valores europeos, elementos paganos y cristianos y su superposición a la cultura rusa, aunque las creencias ancestrales étnicas permanecen latentes (Stutley 58). Este mestizaje cultural también está presente en la mayoría de las novelas mágicorrealistas soviéticas, por ejemplo en *Master i Margarita* (El Maestro y Margarita, 1966-67) de Mikhail Bulgakov y *Sandro iz Chegema* (Sandro de Chegem, 1979) de Fazil Iskander. Igualmente en la narrativa temprana de Aitmatov como las novelas cortas *Pegii pes, begushii po kraiam moria* (El perro pinto que corre junto al mar) y *Belyi parokhod* (La nave blanca) escritas en los años 70, en los que aparecen los mitos y leyendas de los quirguices y de los *nivkh* [25], rompiendo claramente con el molde del realismo socialista.

También en la relación con las mitologías, las creencias precristianas y el cristianismo se aprecian similitudes entre ambas regiones geográficas. En Hispanoamérica el regreso a los mitos precristianos y la exaltación de la simbiosis

religiosa de mitos precolombinos y cristianos supone una forma de establecer su identidad cultural y diferenciarse del colonialismo europeo. En la Unión Soviética, el ateismo impuesto por el Estado que la población acepta y comparte en público, contrasta con el fuerte arraigo de las supersticiones, las creencias del pueblo y con la práctica religiosa velada: la prohibición de la religión propiciada por el régimen soviético llega a tener un éxito disputable, ya que las ceremonias religiosas siguen practicándose encubiertamente y las reminiscencias del fuerte paganismo de la sociedad se adivinan en la importancia de los chamanes en la cultura rusa, particularmente en las zonas rurales. Así se refleja en *Master i Margarita* de Bulgakov, en la que aparecen numerosos elementos de carácter religioso, siendo una de las tesis centrales la existencia de Jesucristo. También en otras novelas posteriores como *Proschanie s Materoi*, donde Rasputin muestra la importancia de la religión para gran parte del pueblo, especialmente para los más ancianos como Daria, Nastasia y Sima.

Como se ha mencionado anteriormente en el realismo mágico la Historia se combina con la ficción. Así, las diferencias regionales, étnicas y culturales existentes entre los escritores se han de tener en cuenta al estudiar su obra y el contexto del que surge. No se puede hablar de una cultura "universal" hispanoamericana o soviética en general, sino que se ha de reconocer la diferenciación e hibridez de las formas culturales de cada lugar. Si bien existen diferencias culturales y étnicas que se transmiten a la obra, hay unos elementos comunes tales como la defensa del otro autóctono y su contextualización cultural en oposición a la hegemonía europea mediante la creación de un nacionalismo cultural[26]. Por ello, hay que estudiar la obra de acuerdo a su entorno y su significación dentro de la cultura nacional. Fazil Iskander, por ejemplo, abjasio aunque educado en Rusia, sitúa la acción de su novela *Sandro iz Chegema* en su Abjasia natal, describiendo las diferencias culturales existentes entre rusos, abjasios y otras minorías étnicas, y exponiendo la hibridez cultural resultante de los continuos contactos.

Los cambios sociales que estaban teniendo lugar en toda Hispanoamérica durante los siglos XIX y XX también se reflejan en las novelas mágicorrealistas. En el caso de Aguilera Malta forman parte de su cosmovisión la revolución liberal de 1895 en Ecuador, la introducción del capitalismo, la expansión de los movimientos sociales y políticos que conllevan la fundación de movimientos políticos de izquierdas en el país, la revolución

rusa, los levantamientos obreros y campesinos y el aplastamiento brutal de los trabajadores de Guayaquil en 1922. A partir de esta coyuntura no sorprende que Aguilera Malta, uno de los cofundadores del Partido Socialista de Ecuador, partido con el que simpatizaron los otros miembros del grupo de Guayaquil, represente en sus novelas mágicorrealistas tales como *Siete lunas y siete serpientes, Don Goyo* y *La isla virgen* la esclavitud más absoluta del indio y del mestizo en manos de terratenientes sin escrúpulos.

En el aspecto sociopolítico también hay campo suficiente para establecer comparaciones entre los contextos soviéticos e hispanoamericanos. En ambas sociedades, considerando cada zona geográfica en su generalidad, desde el poder estatal se ha intentado homogeneizar la sociedad. Una homogeneización obligatoriamente traumática –y violenta– en sociedades compuestas de un complicado tejido étnico, con grandes diferencias socioculturales. Este proceso ha sido ampliamente tratado en el realismo mágico, probablemente debido a que, como articula Foster en la antología de Parkinson Zamora y Faris, el modo: "[...] has as an unspoken historical premise [...] experiences of extremity –of random victimization, of powerlessness, of hysteria and panic before unmanageable events– [...]" (*Magic Realism* 271).

Desde la Conquista, en la sociedad hispanoamericana el apoderamiento de las tierras, riquezas y cuerpos indígenas, junto al desprecio por su cultura, se ha acompañado de la implantación ideológica de mitos europeos. En su estudio sobre *Hombres de maíz*, Gerald Martin plantea que esa conquista llena de sueños incumplidos deriva en una "América vacía" de tesoros y de sueños en la que criollos y mestizos se sienten abandonados y expropiados. Es lo que Martin denomina "el mito patriarcal-burgués de la historia de América", desarrollado en toda una línea literaria tras la Independencia, incluyendo obras claves del período como *Facundo: civilización y barbarie* (1845) y *Doña Bárbara* (1929). Martin tacha esta última novela de obra "clásica del nacionalismo capitalista latinoamericano" al abogar por la explotación de la mujer, la tierra y los trabajadores (cxvi). En su opinión, este modelo se modifica con obras como *La vorágine* (1924) y más adelante con textos canónicos mágicorrealistas como *Hombres de maíz* (1949), *Pedro Páramo* (1955) y entre otras obras de Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* (cxvi). Para Martin, la percepción patriarcal de la sociedad y la violación-materialización de la mujer constituye un efecto nocivo de la Conquista que se enquista

en la sociedad colonial, desintegrando la unión entre individuo-comunidad, naturaleza-magia, y simultáneamente, fragmentando la unión natural hombre-mujer[27].

A pesar de que la gran mayoría de los países de Hispanoamérica consiguió la independencia en las primeras décadas del s. XIX, su período postcolonial se ha visto marcado por los mismos problemas coloniales, ya que el poder y la tierra quedaron en manos de la oligarquía y de la iglesia, tradicionalmente al servicio de la primera. Si bien es cierto que un sector minoritario de la iglesia se ha desmarcado de esa posición, apoyando movimientos sociales y actuando en defensa de las comunidades indígenas, como el padre Cándido en *Siete lunas y siete serpientes* de Aguilera Malta. Describiendo la situación de los países hispanoamericanos a grandes rasgos, en general la renovación de la sociedad ha sido lenta, perdurando las ideas racistas, el clasismo, y el orden fuertemente patriarcal. Los intentos revolucionarios o pacíficos de cambio han sido atajados por la oligarquía que ejerce el poder y las dictaduras se han sucedido unas a otras sirviendo los intereses de una minoría y a menudo los de potencias extranjeras. A pesar de la riqueza de los países latinoamericanos, la gran mayoría de la población es paupérrima, vive en condiciones infrahumanas y tiene una elevada tasa de analfabetismo como resultado de la tiranía de los terratenientes, la usurpación de tierras indígenas, el latifundismo –que hace del problema de la tierra uno de los más graves por resolver–, la emigración masiva a la ciudad y la creación de zonas de chabolas, entre otros factores. Desde el modo mágicorrealista novelas como por ejemplo *Los Sangurimas* (1934) de José de la Cuadra, *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro y *Hombres de maíz* se hacen eco de la situación. Pero si en el medio rural el enfrentamiento tiene lugar con el terrateniente y los políticos provinciales, en el medio urbano se protagoniza con el empresario, y los políticos, sin producirse mejoras en las condiciones de vida. Por el contrario, en el medio urbano el nivel de vida desciende, como ocurre a la familia de Fortunato en *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980) de Reinaldo Arenas. En la mencionada novela el mundo racional contagia su opresión angustiosa a la esfera irracional, cercana a la locura.

Durante el neocolonialismo de los siglos XIX y XX determinadas potencias extranjeras continúan dominando el área con el beneplácito de la burguesía y la oligarquía, defendiendo sus intereses políticos y comerciales tanto con intervenciones

militares directas como con el derrocamiento y la organización de regímenes políticos en la zona. Ilya Prizel enumera las distintas formas que Estados Unidos emplea para ejercer su dominio sobre Hispanoamérica: de la intervención militar directa se pasa, con la Doctrina de Nixon, a la intervención indirecta. Ésta última supone la utilización de las fuerzas locales reaccionarias para derribar aquellos gobiernos que atentan de alguna manera contra los intereses estadounidenses en la zona (10-48). Los resultados de esta presión extranjera sobre Hispanoamérica se describen en muchas de las novelas mágicorrealistas hispanoamericanas tales como *Cien años de soledad* de García Márquez, *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende y *Más allá de las islas* de Yánez Cossío.

No obstante, existe una gran diferencia entre el nivel de desarrollo y los aspectos socioculturales de los distintos países hispanoamericanos, por lo que factores como la formación étnica de cada país o su nivel de industrialización, entre otros, juegan un papel determinante que habría de ser tenido en cuenta en un estudio singular de cada país. De tal manera, las condiciones sociopolíticas y culturales que han afectado a las distintas regiones han diferido de acuerdo con la constitución étnica de la sociedad, su resistencia a la aculturación, y la política seguida después de la Independencia. Es ésta una cuestión de gran complejidad en la que entran en juego distintos factores, tales como la inmigración transcontinental y la política que se sigue en relación con los indígenas, lo que determina la composición étnica de las distintas sociedades. Así, países como Chile, Argentina y Uruguay recibieron una cantidad muy significativa de inmigrantes europeos y además llevaron a cabo verdaderas campañas contra la población indígena, incluyendo deportaciones, matanzas y en numerosas ocasiones, el exterminio[28]. En comparación con estos países la zona andina fue receptáculo de una menor inmigración, por lo que ha logrado mantener un alto porcentaje de población indígena hasta nuestros días con todas la implicaciones que ello conlleva, como la conservación de la cultura autóctona.

Otro factor más, de acuerdo con Rama, consiste en que las reformas y el centralismo de la capital de zonas en manos de los liberales como Argentina y Chile se diferencian de la política ecuatoriana, boliviana, peruana o colombiana, más conservadora, que ha mantenido el orden sociopolítico de la colonia, lo que por contrapartida ha permitido una mayor conservación de la cultura autóctona a diferencia

de la cultura colonial o centralista que defiende la cultura liberal. En las zonas conservadoras no se produce la simbiosis cultural de otros lugares, sino que debido a la rígida jerarquización clasista impuesta por el poder, –los mestizos imitan las formas hispanas, no desarrollan propias y se mantienen alejados de las autóctonas, las cuales rehúsan– las culturas autóctonas y la hispana no se entremezclan, sin permitir una mayor evolución (129). Este proceso, para Rama, tiene lugar hasta lo que denomina "tercera generación indigenista", cuando partiendo de un conocimiento más profundo de la cultura autóctona se realza la cultura mestiza (129-32). No obstante, como recrea García Márquez en *Cien años de soledad*, por lo general la alternancia de los partidos liberal y conservador en el poder es meramente circunstancial y no altera significativamente la discriminación ni la enajenación sociocultural y político-económica de los indígenas y otros sectores marginales. Por ello, aunque la política liberal o conservadora influye en determinados momentos, es principalmente la composición étnica de la sociedad, como resultado del proceso histórico de los últimos siglos, la que marca los profundos contrastes existentes entre las distintas regiones hispanoamericanas. Y dicha composición étnica también explica las diferencias que se perciben en el cultivo del realismo mágico en uno u otro lugar de Hispanoamérica según la conservación de lo autóctono o una mayor inclinación por lo europeo.

En la Unión Soviética el poder monolítico que se establece pretende acortar las diferencias entre los distintos órdenes sociales de la multiplicidad de naciones que la forman[29], imponiendo un modelo único que también disminuye las diferencias culturales existentes entre las naciones, si bien mediante el proceso de "rusificación". El idioma ruso se establece como vehículo de comunicación entre las numerosas naciones que forman la Unión Soviética, de composición étnica y cultural muy variada. Como se ha mencionado con anterioridad, en numerosas ocasiones se crea un primer sistema de escritura en aquellas lenguas que sólo se han desarrollado en su forma oral y carecen de literatura escrita. Indudablemente, junto con la lengua se introduce la cultura, ligada a un sinnúmero de alteraciones del orden sociopolítico tradicional. A pesar del poder monolítico que representa a la Unión Soviética, éste se diferencia del tradicional orden social jerarquizado controlado por la oligarquía en que hace posible una movilidad sociocultural masiva. Siendo una de las áreas geográficas que conservan el orden feudal

hasta época tardía, la esclavitud del campesinado en el Imperio Ruso perdura hasta 1861. A pesar de que su abolición permite una mayor movilidad a la gran masa campesina, el servilismo, la falta de libertad y la explotación la convierten en masa obrera en la industria urbana a partir de 1861. En la época soviética la sociedad se transforma, el proletariado accede al poder, a la educación y a los cargos políticos, pero se mantiene un férreo control estatal que una vez más coarta las libertades individuales, como ocurre con la colectivización de la tierra. La decisión unilateral de construir una presa e inundar Matiora y otras aldeas en *Proschanie s Materoi* y la construcción de viviendas poco apropiadas para los campesinos en un área topográfico pésimo son indicaciones en la novela de Rasputin del desinterés del Estado por el individuo, de la desorganización ilógica existente bajo una presunta organización central.

En el Imperio Ruso, el problema de la tierra y las condiciones de vida de los trabajadores, son causas directas de las revoluciones de 1905 y de 1917. No obstante, la colectivización agraria obligatoria del régimen soviético no resuelve el problema de la tierra, simplemente ralentiza su solución. En *Proschanie s Materoi* Rasputin ilustra la falta de profesionalidad de los dirigentes en cuanto a las tareas agrícolas, quienes sin consultar con los campesinos eligen para el futuro sovjós unas tierras yermas completamente inapropiadas para el cultivo. Se crea, así, una situación absurda: el sovjós no es productivo y se ha de traer todo tipo de productos del exterior.

Tanto en Hispanoamérica como en el Imperio Ruso las inmensas diferencias sociales se traducen en movimientos sociales contra la oligarquía y la opresión a finales del s. XIX y principios del XX. Movimientos europeos como el socialismo y el anarco-sindicalismo, entre otros, llegan a Hispanoamérica y producen revueltas de los trabajadores de la industria surgida tras el "boom" de la exportación en países como Chile, Uruguay, Argentina y México. A principios del s. XX, entre 1903 y 1907, las huelgas de trabajadores en Buenos Aires, Santiago, Valparaíso, o la mexicana Río Blanco terminan en sangrientas matanzas cometidas por las fuerzas gubernamentales (Bakewell 426-27) como se representa en *Cien años de soledad* con el ametrallamiento de los trabajadores de la compañía bananera y el traslado de los cadáveres al océano para hacerlos desaparecer. También la expropiación de las tierras comunales de pueblos indígenas conlleva múltiples matanzas en todo el continente[30] y la aparición de más

"peones del campo" despojados de tierra que trabajar, situación que en México deriva en revolución. *La isla virgen* y *Siete lunas y siete serpientes* de Aguilera Malta, *Los Sangurimas* de José de la Cuadra y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, entre otras muchas, tratan este tema.

Todos los paralelismos establecidos en este apartado muestran que, tanto por la contextualización sociocultural del realismo mágico, como por su inclusión en el contenido de textos mágicorrealistas, las similitudes entre el panorama hispanoamericano y ruso-soviético son elevadas. A continuación se presenta un breve recorrido histórico del modo en ambas literaturas cotejando los momentos claves del mismo en cada una de ellas, los cuales son comparables desde el punto de vista cronológico y estilístico.

La historia del realismo mágico

El realismo mágico como modo literario, que tan excelso desarrollo alcanza durante el s. XX, constituye un caso conspicuo de relación entre poder y sociedad en el que se rechaza la "realidad" única presentada por el discurso hegemónico cultural y literario. En un primer momento el realismo mágico supone un desafío a la "realidad" realista y naturalista de finales del s. XIX y principios del XX por parte de las vanguardias que exploran la inclusión de lo irracional en la constitución del mundo natural. A partir de los años 30 el realismo mágico en la Unión Soviética y en Hispanoamérica sirve a distintos propósitos dependiendo de su contexto sociopolítico e histórico-cultural, teniendo un elemento común: resurgir en oposición al realismo. Así, por una parte va a desafiar la visión inalterable del realismo socialista soviético[31] y su mitificación de la "realidad" soviética; mientras que en Hispanoamérica florece en oposición al realismo social populista que se cultiva en el período.

En esta literatura de lo sobrenatural cotidiano que emerge con gran ímpetu en los años 20, el realismo mágico, a pesar de los óbices establecidos por el discurso homogéneo del realismo socialista y del realismo social, se recobran, ligadas a lo irracional, formas culturales marginadas con anterioridad. También se reevalúa la cosmovisión mítica y el folclore vuelve a apreciarse en todo su valor, recuperándose la memoria del pueblo y las creencias populares. Todo ello habilita una nueva visión de la

historia y la realidad social que enjuicia las versiones oficiales, la historia, las realidades y los valores del poder.

Como ya se ha mencionado con anterioridad, desde su aparición el oxímoron realismo mágico ha estado envuelto en la polémica debido a su problemática definición y caracterización como modo de escritura. No obstante, la mayoría de la crítica ha coincidido al trazar los momentos principales en la historia del modo, si bien con ligeras modificaciones. En *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* Roberto González Echevarría señala tres momentos fundamentales en el desarrollo del realismo mágico: primero, el nacimiento del mismo con la acuñación del término *Magischer Realismus* por Franz Roh en 1925 y la publicación del *Manifesto* surrealista de André Breton en 1924; segundo, la "resurrección" del modo con la recuperación del término en Latinoamérica en 1948-49 por Uslar Pietri y Alejo Carpentier; y, finalmente, la "estabilización" del realismo mágico durante el "boom", en el período comprendido entre 1955 –cuando Angel Flores lo define en "Magical Realism in Spanish American Fiction" –, y 1967 –fecha de la publicación de *Cien años de soledad* de García Márquez–, tras lo cual el realismo mágico se propaga por el resto del mundo (109-12). Esta esquematización histórica básica ofrecida por González Echevarría funciona en relación con el realismo mágico hispanoamericano. En cuanto al panorama soviético se refiere, el primer momento que destaca González Echevarría es adecuado, el segundo resulta improcedente debido a su carácter más local y el tercero, debido a la influencia de García Márquez, está parcialmente relacionado.

Resulta interesante observar que los tres momentos claves en la historia del realismo mágico, según González Echevarría, se localizan en una "cronotopia" marcada por la alienación, el deseo de cambio y la intención de articular las experiencias de los sectores marginados. Semejante analogía sugiere la tendencia crítica del realismo mágico para con el discurso hegemónico que silencia las voces periféricas. Como señala Seymour Menton, la aparición del realismo mágico precisamente en la Alemania de entreguerras es muy significativa, sobre todo teniendo en cuenta la coyuntura histórica en la que estaba inmersa (*Magic Realism* 26). Dicha coyuntura supone las condiciones onerosas del Tratado de Versalles y las altas reparaciones económicas que el pueblo alemán debe hacer a los vencedores, el fortalecimiento de los movimientos marxistas, las

revueltas de los espartaquistas, la debilidad político-económica de la República de Weimar, la inflación de los años 20 y el nacimiento y crecimiento del partido nazista.

En las primeras décadas del s. XX recorre Europa una nueva percepción del mito[32] y de las tradiciones populares, relegadas a un segundo plano por el racionalismo del siglo anterior. Desde el primitivismo a los movimientos más vanguardistas en el arte se vuelve la mirada a todo aquello que traspasa la racionalidad realista, incluyendo las raíces populares y la irracionalidad. De este contexto surge el *Nach-Expressionismus* o post-expresionismo en la pintura, cuya finalidad es percibir la realidad cotidiana más inmediata prestando atención al detalle que generalmente pasa desapercibido. Las escenas cotidianas pierden su familiaridad al exponerse al detallismo minucioso post-expresionista y se tornan desconocidas, extrañas. Esta corriente europea se desarrolló principalmente en Alemania, aunque participan en la misma pintores de muchos países, entre ellos de Hispanoamérica y del Imperio Ruso-URSS. El crítico alemán Franz Roh acuña el término *Magischer Realismus* (realismo mágico) como sinónimo de *Nach-Expressionismus* (post-expresionismo) en su estudio *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten Europäischen Malerei*, publicado en 1925. El término de Roh es eclipsado por otra denominación del post-expresionismo, *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad), como lo bautiza el director de museo alemán Gustav Hartlaub[33], que será la empleada en la Unión Soviética para la difusión del fenómeno, también denominado "constructivismo".

De la pintura el término se extiende a la literatura, en gran parte debido a la labor del italiano Massimo Bontempelli y su revista *900. Novecento*, publicada originalmente en Francia, y que tuvo una gran cantidad de colaboradores de distintos países (Guenther 1995). Entre ellos rusos e hispanoamericanos, como el ruso Ilya Ehrenburg y el español Ramón Gómez de la Serna, uno de los principales colaboradores de la revista, entusiasta del surrealismo y creador del *ramonismo*. De la Serna residió en Argentina desde 1936 a 1949 e influyó y mantuvo contactos con muchos de los principales escritores hispanoamericanos de las vanguardias literarias del período y de las siguientes generaciones. Ilya Ehrenburg, por su parte, va a desempeñar durante décadas un papel determinante en la relación entre la cultura soviética y los movimientos culturales extranjeros. Este punto de contacto entre el realismo mágico en el arte europeo y las

culturas hispanoamericanas y ruso-soviéticas es uno de muchos y evidencia las interrelaciones culturales de la época, que resultan en el cultivo de modos de escritura similares en zonas geográficas tan alejadas como Hispanoamérica y la Unión Soviética.

En Francia no se extiende el término realismo mágico en pintura, aunque su presencia se siente entre 1918-1933 en una variedad de trabajos de pintores franceses y extranjeros residentes en París[34]. Para Menton, el fenómeno está íntimamente ligado al "neoprimitivismo de Henri Rousseau y sus seguidores naifs del los años 20, el purismo de Amédée Ozenfant, el neoclasicismo de Picasso, el nuevo realismo de Fernand Léger, el realismo clásico de André Lhoté y el surrealismo de Pierre Roy y René Magritte" (*Historia* 56).

Algunos críticos han sugerido que el creciente éxito del movimiento surrealista pudo haber ensombrecido la propagación del realismo mágico en Francia (Guenter 56). Los inicios del surrealismo están ligados a la publicación del *Manifesto* surrealista de André Breton en 1924 y el movimiento se mantiene vivo durante los años 30. El surrealismo se centra en los mitos y el folclore primitivos, los sueños y las asimilaciones de conceptos u objetos de manera caótica, irracional, innovadora y estilísticamente revolucionaria. El surrealismo también va a influir en muchos de los jóvenes artistas hispanoamericanos del período. El cubano Carpentier, escritor mágicorrealista por excelencia, forma parte del grupo surrealista de Breton, del que es expulsado, y su famoso prólogo a *El reino de este mundo*, manifiesto de "lo real maravilloso", contiene numerosas conexiones con el surrealismo, tanto en la concepción de lo maravilloso como en los términos explicativos (Chiampi 39). En el *Segundo Manifiesto* (1930) surrealista, después ya de la expulsión de Carpentier del movimiento, Breton afirma que "todo lleva a creer que existe un determinado *punto del espíritu* donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser aprehendidas contradictoriamente" (cursiva nuestra; citado por Chiampi 39). En esta dirección, Víctor Bravo sugiere que el que tanto Carpentier como Asturias –otro escritor canónico del realismo mágico hispanoamericano,– participasen activamente en el movimiento durante su estancia en París, escribiendo textos y publicándolos en las revistas del grupo surrealista, significa que la definición de la obra de uno como lo "real maravilloso" y del otro como "realismo mágico" se debe a la influencia del surrealismo

(27). Sin olvidar, por supuesto, los viajes de los surrealistas Bretón, Peret y Artaud a México en su búsqueda de lo mitológico en los orígenes primitivos del continente.

Por el contrario, el surrealismo no recibe la misma buena acogida en el panorama soviético. Siendo uno de los movimientos intelectuales más provocativos de la época, se observa primeramente con recelo para ser después rechazado categóricamente por un régimen cada vez más intolerante con las corrientes extranjeras de pensamiento y estética. Ni la conciliación de las ideas marxistas con las tesis del surrealismo en el *Segundo Manifiesto* (1929) de André Breton, ni el comunismo de éste y otros surrealistas como Aragon, Eluard, Peret y Max Ernst lograron mitigar la particular aversión que las autoridades soviéticas parecían sentir hacia el movimiento[35].

Esta divergencia sobre la influencia del surrealismo podría ser una de las principales razones causantes del diferente tratamiento y cultivo del realismo mágico que se aprecia entre la Unión Soviética e Hispanoamérica. De manera semejante al realismo mágico hispanoamericano, en el surrealismo lo maravilloso es sinónimo de belleza y armonía. Además, como explica Víctor Bravo, se alcanza la dimensión mágica de la realidad a través del lenguaje, en la "exaltación" de lo ritual, de los mitos y el regreso a los orígenes primitivos. Para representar lo maravilloso, la imaginación mágica y la realidad se renueva el lenguaje (19-27). Similarmente, la experimentación lingüística está presente en muchos de los textos mágicorrealistas, como *Siete lunas y siete serpientes* de Aguilera Malta o en el barroquismo de Carpentier del que surge *El reino de este mundo.* Por su parte, el realismo mágico soviético, al igual que el nuevo realismo se va a centrar en la representación mágica e inquietante del mundo más familiar y cotidiano empleando para ello técnicas como la desfamiliarización de Shklovski y la visión caleidoscópica junto al uso de lo irracional, como se aprecia en *Zavist'* (Envidia) de Iuri Olesha y *Ostorozhno, volshebnoe!* (¡Cuidado, es mágico!, 1981) de Natalia Sokolova.

El modo del realismo mágico se propaga desde Europa a Hispanoamérica durante los años 20 y 30 a través de distintos medios. Como se ha mencionado, el pensamiento alemán y francés de las primeras décadas ejerce una notable influencia en los jóvenes autores hispanoamericanos –entre otros, Borges, Carpentier, Asturias, Uslar Pietri, Aguilera Malta, Cardoza Aragón, Max Jiménez y Lydia Cabrera– quienes viajan a los

centros de cultura europeos y participan activamente en la vida intelectual de los mismos. Una toma de contacto más con el panorama cultural europeo –particularmente el francés y alemán, de donde se considera irradia el pensamiento innovador del período– se debe a las publicaciones: las traducciones alemanas del Fondo de Cultura, por ejemplo Dilthey (Rama 53), las suscripciones a revistas francesas o la información sobre las corrientes de pensamiento más innovadoras recibida a través de la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset[36].

El término "realismo mágico" de Roh se da a conocer en Hispanoamérica por la traducción parcial del libro de Roh que la *Revista de Occidente* publica en 1927 (Guenther 61). Anderson Imbert recuerda en "'Literatura fantástica', 'realismo mágico' y 'lo real maravilloso'", su aportación a la antología de Yates, que el término realismo mágico era muy conocido en las tertulias literarias que él frecuentaba en el Buenos Aires de finales de los años 20 y se aplicaba a escritores como Kafka, Jean Cocteau y Bontempelli (39). Otro posible medio en la circulación del realismo mágico en Hispanoamérica, si bien desde mediados de los años 30, puede ser la intelectualidad española. Parte de ésta se establece en América Latina durante y tras la Guerra Civil Española y en la mayoría de los casos continúa ejerciendo su labor intelectual. Muchos de estos emigrados políticos españoles, como Ramón de la Serna, habían tenido relación directa con las fuentes del realismo mágico –habiendo incluso participado en la revista *Novecento. 900* de Bontempelli– y con otros modos de escritura de lo irracional que florecieron en esas décadas.

El fulgor del realismo mágico se extinguió rápidamente en sus inicios. A finales de los años 20 y durante los 30 el modo dejó paso al surrealismo y también al realismo social, forma imperante a causa de la crisis del 29 y los movimientos sociales de los 30, pero se renovó en oposición al existencialismo de Sartre de los años 30-40 (Menton, *Magic Realism* 19).

Una situación de ebullición artística y creatividad similar a la europea y la hispanoamericana tiene lugar en la Unión Soviética hasta los años 30, donde en una atmósfera de intercambio cultural y experimentación semejante a la vivida durante los últimos años del imperio zarista, las vanguardias emergen prolíficamente y comparten las

corrientes de pensamiento que circulan por Europa. Esta actividad intelectual tan profusa y variada incluye formas literarias más cercanas al pueblo, que tras el intenso período de alfabetización de las primeras décadas del s. XX se transforma en una masa lectora a la que es necesario tener en cuenta (Dobrenko 44-45). La aparición de este público lector soviético, que se decanta por la parodia, lo irracional, la ironía y sátira, se considera un factor determinante en el auge de géneros como la ciencia-ficción y las utopías. Las preferencias de esta nueva masa lectora por elementos inherentes a las tradiciones populares se traducen en un mayor empleo de lo mítico, lo irracional y el humor. Aleksei Tolstoi, Evgueni Zamyatin, Iuri Olesha, Isaak Babel, Andrei Platonov, Boris Pylniak y Mikhail Bulgakov, sólo por mencionar algunos de los escritores del momento, experimentan en sus textos con las nuevas formas de lo irracional. Si bien a finales de los años 20, y especialmente durante la década de los años 30, se impone el realismo socialista y termina por prohibirse el uso de lo irracional imaginario en la literatura soviética, los modos de escritura de lo irracional continúan cultivándose subrepticiamente.

El segundo momento histórico del realismo mágico en Hispanoamérica, como sugiere González Echevarría, suele ligarse generalmente al año 1948 y a las figuras de Carpentier y Uslar Pietri. En él también puede incluirse a Asturias, quien en el mismo año 1948 publica su novela *Hombres de maíz*. Por su parte, la escritura de la novela *Master i Margarita* de Bulgakov y su aparición en el panorama soviético podría considerarse el segundo momento histórico del modo mágicorrealista de la URSS.

A pesar de ser ya conocido, el término realismo mágico no despertó gran interés en la literatura hispanoamericana hasta que Uslar Pietri, y sobre todo Carpentier –quien rebautiza el modo como "lo real maravilloso"– lo recuperan en 1948. Uslar Pietri es considerado uno de los primeros en utilizar el término "realismo mágico" con respecto a la literatura latinoamericana, empleándolo en su libro *Letras y hombres de Venezuela* (1948). Uslar Pietri, quien mantuvo contactos con Bontempelli en París e Italia (Chiampi 33), considera el realismo mágico una característica formal del texto (Ángulo 4), señalando su naturaleza poética en oposición a la mimética del realismo. Es decir, la atmósfera mágica en la "realidad" material se crea mediante recursos estilísticos. Asimismo, Uslar Pietri niega la especificidad geográfica y cultural del realismo mágico

que defiende Carpentier, noción esencial en la definición de lo "lo real maravilloso" del cubano. La concepción del realismo mágico sugerida por Uslar Pietri, cercana al experimentalismo vanguardista de los años 20, queda desplazada por la fuerza de la noción de "lo real maravilloso".

El término acuñado por Carpentier, "lo real maravilloso" constituye una contribución fundamental en la historia del realismo mágico hispanoamericano. En 1948 Carpentier publica en *El Nacional* su ensayo "De lo real maravilloso americano", el prólogo a su novela *El reino de este mundo* (1949) en el que explica su consideración de "lo real maravilloso americano" como patrimonio de América y hace un llamamiento a los escritores latinoamericanos para que se inspiren en América y no en Europa. Tomando lo maravilloso como patrimonio del continente americano Carpentier opone lo maravilloso inherente de la naturaleza americana a lo maravilloso inventado, forzado, de las literaturas europeas. Para Carpentier, "lo real maravilloso" representa la "realidad" latinoamericana tal y como la perciben los latinoamericanos. En otras palabras, lo maravilloso es la esencia ontológica de Latinoamérica sostenida por la fe del pueblo latinoamericano, por lo que mantiene Carpentier, "lo real maravilloso" es la auténtica literatura de América Latina. De ahí la famosa pregunta retórica de Carpentier: "¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?"

Críticos como González Echevarría (51-52, 151-54), Young (80-86) y Rojas Mix (52-53) mencionan la influencia de Spengler y su obra sobre el ocaso de Europa que hace resurgir el Nuevo Mundo en la percepción de "lo real maravilloso" de Carpentier. Para Carpentier, Lezama Lima, Asturias, Aguilera Malta y otros escritores mágicorrealistas, dicha regeneración está ligada a la transculturación, y al "mestizaje [que] aparece esencialmente asociado a la reivindicación del barroco americano y a la afirmación de la singularidad de éste por el aporte indígena que recibe" (Rojas Mix 52). Sin lugar a dudas, el hilo conductor de "lo real maravilloso" es la búsqueda de una identidad latinoamericana propia, de espaldas a Europa, y elaborada a partir de la esencia americana: el mestizaje racial y cultural, la riqueza indígena.

En ese mismo año, 1948, Miguel Ángel Asturias termina la que será una de las novelas canónicas mágicorrealistas, *Hombres de maíz,* gestada durante más de dos

décadas. Modelo de realismo mágico del "indigenismo", la novela está centrada en la recuperación de los mitos y la cultura indígena, tema de sus *Leyendas de Guatemala* (1930). Avances de *Hombres de maíz* son los textos que Asturias publica durante la década de los 40: en 1945, "Gaspar Ilóm"; en 1946 *El Señor Presidente*, "Maximón, divinidad de agua dulce" y "Los brujos de la tormenta primaveral" (Martin, *Hombres de maíz* clxx). De manera similar a Carpentier, Asturias encuentra la respuesta a la búsqueda identitaria de Hispanoamérica en las raíces indígenas, en su mitología y tradiciones.

En el panorama soviético el segundo momento histórico del realismo mágico podría considerarse el período comprendido entre 1940 y 1966, ligado a la novela de Mikhail Bulgakov *Master i Margarita*. Es ésta una época difícil para el arte soviético, aprisionado en el molde impuesto del realismo socialista desde mediados de los años 30 y sujeto al aislamiento del arte internacional. Tras la represión de finales de los años 20 y a pesar de la relajación de 1934[37], que posibilita un grado de diversidad intelectual semejante al vivido durante la NEP[38] (Kemp-Welch 162), el arte soviético va a permanecer coartado por la censura estatal hasta la muerte de Stalin. Las purgas estalinistas de los años 30, 40 y principios de los 50 muy probablemente persuadieron a muchos escritores a aceptar los límites estilísticos establecidos o permanecer en silencio, como por ejemplo sucede a Iuri Olesha. A pesar de la imposibilidad de publicar textos no aprobados en los canales oficiales, algunos escritores conservaron sus manuscritos, que circularon en la encubierta subcultura que surgió, afín a la contra-cultura de los campos de concentración que Solzhenitsyn describe en *Gulag* (Kemp-Welch 237-38). El secretismo que envolvía esta subcultura y la destrucción de la gran mayoría de los manuscritos dificultan el conocimiento de otros posibles textos mágicorrealistas que hubieran podido germinar en la época, siendo quizás *Master i Margarita* de Bulgakov la única novela del modo que ha sobrevivido este oscuro período de las artes soviéticas. El materializar los vestigios del realismo mágico de los años 30-50 y la significación que adquiere en el tercer momento del realismo mágico soviético son los criterios que justifican la selección de *Master y Margarita* como segundo momento del realismo mágico en la Unión Soviética.

Terminada en 1940 poco antes de la muerte de Bulgakov –aunque gestada durante los años 30–, la novela se mantuvo oficialmente inédita hasta su publicación en la revista

"Moskva" en 1966-67, si bien circuló en *samizdat*[39] en muy reducidos círculos con anterioridad a esa fecha. *Master i Margarita* es una sátira de la vida moscovita de los años 30 con alusiones a *Fausto* de Christopher Marlowe. Ejemplo de realismo mágico urbano, en el relato se intercala la historia de Pilatos y Jesús de Nazaret con los hechos mágicos que acaecen en Moscú a raíz de la aparición de Voland, Satanás, y sus ayudantes. La religión, los mitos, la autorreflexividad de la escritura y la crítica sociopolítica de la actualidad soviética contemporánea a su autor están envueltos por el fino humor satírico que caracteriza a Bulgakov.

La publicación de *Master i Margarita* en 1966-67 en la revista "Moskva" constituyó todo un acontecimiento en el panorama literario soviético, incluso creándose grupos de lectura en los que la novela se estudiaba con detenimiento. Además, *Master i Margarita* influye significativamente en gran parte de los escritores de lo sobrenatural de los años 60, produciendo múltiples seguidores de su estilo en las décadas posteriores, entre otros Natalia Sokolova y Vladimir Orlov. Este fenómeno en la escritura, denominado "efecto Bulgakov", se establece como una de las corrientes del realismo mágico soviético ambientado en el medio urbano desde los años 60 hasta finales de los 80, es decir, durante el tercer período del realismo mágico soviético. Ejemplos de esta influencia de Bulgakov en otras novelas mágicorrealistas son *Altist' Danilov* (El viola Danilov) de Orlov y *Ostorozhno, volshebnoe!* (¡Cuidado, es mágico!) de Sokolova.

González Echevarría señala el tercer momento histórico del realismo mágico en Hispanoamérica en el período comprendido entre el ensayo de Ángel Flores "Magic Realism in Spanish American Fiction" (1955) y la publicación de *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez. Período que corresponde al "boom" de la literatura latinoamericana, gracias al cual el realismo mágico hispanoamericano se divulga por el resto del mundo y se introduce en la cultura popular hispanoamericana (111-12).

El ensayo de Ángel Flores constituye la primera muestra de atención en los medios académicos al fenómeno del realismo mágico en Hispanoamérica. Su importancia radica en que partiendo del carácter internacional del modo, Flores lo considera un fenómeno estilístico y liga sus inicios en la literatura hispanoamericana a la publicación de *Historia universal de la infamia* (1935) de Borges. Además, traza los antecedentes del

realismo mágico en la literatura mundial, incluyendo la hispanoamericana. El segundo ensayo fundacional del realismo mágico, "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana" (1967) de Luis Leal es la respuesta a los preceptos de Flores. Leal, al contrario que Flores, postula la ontología americana del realismo mágico y reafirma la definición de Carpentier. Así, niega que el realismo mágico sea un "movimiento estético" y destaca la importancia de lo cultural, lo popular en el modo. A grandes rasgos, una proporción significativa de los aspectos sobre los que va a girar la posterior polémica sobre el realismo mágico ya está esbozada en los breves ensayos de Flores y Leal: el realismo mágico/lo real maravilloso, ontología americana/fenómeno internacional, forma estilística/forma cultural, la dificultad de discernir claramente entre el realismo mágico y los modos de escritura afines y la limitación temporal del modo.

En el panorama hispanoamericano, esta literatura de la realidad y lo irracional que resurge en contraste con el realismo social se liga al fenómeno del "boom" de la literatura latinoamericana, siendo las obras de escritores de décadas anteriores como *El reino de este mundo* de Carpentier y *Hombres de maíz* de Asturias consideradas precursoras de la explosión literaria de formas y realidades del fenómeno que podríamos denominar "boom" del realismo mágico. Además de obras mágicorrealistas como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1955), *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro, *La isla virgen* (1942) y *Siete lunas y siete serpientes* (1970) de Demetrio Aguilera Malta, el realismo mágico en el "boom" ha sido representado por *Cien años de soledad* de García Márquez. Asimismo, numerosas obras de escritores asociados con el "boom" de la literatura latinoamericana se han catalogado como mágicorrealistas indistintamente del uso que el autor haya hecho de lo sobrenatural, lo fantástico o lo extraño: *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar; *Aura* (1962) de Carlos Fuentes; *Casa del campo* (1978) de José Donoso; *El túnel* (1948) y *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato y *El mundo alucinante* (1969) de Reinaldo Arenas.

Neil Larsen sugiere que la literatura del "boom" –en la que se incluye al realismo mágico– nace de la coyuntura sociopolítica y cultural de la guerra fría y su influencia en una intelectualidad desengañada de los conceptos universales, evidenciada no sólo en la literatura, sino en el plano teórico de los estudios literarios que provoca el surgimiento de fenómenos como el postmodernismo y postcolonialismo (64-66). Así, apareciendo en

oposición al realismo social, esta literatura se centra en el conflicto cultural y etnográfico más que en el económico-social. Como lo expresa Neil Larsen:

> The fact remains, however, that this indisputable *cultural* triumph – postcolonial Latin America's conquest not only of a decisive portion of its own, but also of a certain sector of a metropolitan, cultural terrain– has not been, as its earlier political visionaries imagined it would, matched by a corresponding social and political emancipation from imperial bonds. (123)

El realismo mágico – como la literatura del "boom"– se ha estudiado desde la condición postmoderna en cuanto la deconstrucción de los discursos hegemónicos e implica la inclusión de las narrativas periféricas, de ahí su potencial valor subversivo. No obstante, como advierte Linda Hutcheon, la delineación irónica, paródica del tema sociopolítico que está presente en las novelas mágicorrealistas, y la dualidad híbrida de la misma parodia (*Theory* 28) permite al lector una lectura más completa o una segunda lectura más frívola y superficial que diluye el contenido sociopolítico en el exotismo y la irracionalidad atribuidas *per se* a Hispanoamérica.

Por su parte, en su tercer momento histórico el realismo mágico soviético resurge en oposición al realismo socialista, representando en unos casos un rechazo total a la literatura estandarizada y obligatoria y en otros un alejamiento perceptible de la misma, si bien manteniendo determinados elementos de aquella. Este tercer momento abarca desde mediados de los años 60 hasta los 80 y engloba obras tanto de la literatura urbana como de la denominada *derevenskaia proza* (prosa rural).

Dentro de la *derevenskaia proza*, que surge en oposición a la llamada "literatura del koljós" (Parthé 82), hay obras con marcado carácter mágicorrealista, tanto por la armoniosa combinación de lo real y sobrenatural en la descripción de la "realidad" como por el intento de recuperación de la cultura, el folclore y la memoria colectiva. Ejemplos de esta prosa son *Proschanie s Materoi* (Adiós a Matiora) de Valentin Rasputin, *Poezdka v proshloe* (Viaje al pasado, 1989[40]) de Fedor Abramov, *Poslednyi koldun* (El último brujo, 1980) de Vladimir Lichutin y la novela corta *Privychnoe Delo* (Algo corriente, 1966) de Vasilii Belov.

En este tercer momento, aparte del ya mencionado "efecto Bulgakov" que dará sus frutos con la introducción de elementos mágicorrealistas en la denominada "prosa

urbana" y "prosa cotidiana" *(byt)*, se aprecian otras influencias en la potenciación del realismo mágico del período. Una de ellas es la influencia de la literatura hispanoamericana, principalmente *Cien años de soledad* de García Márquez, novela traducida al ruso ya en 1970, y que causó una gran impresión en los lectores soviéticos. Como resultado, al año siguiente se publica una entrevista con el autor colombiano en la revista *Innostrannaya literatura*, la primera de muchas[41] por el interés que la obra de García Márquez despertó en la Unión Soviética (Erofeeva 191-94; Ospovat, *Gabriel* 150-51). Tanto el conocimiento de los textos literarios de García Márquez –en especial *Cien años de soledad*– como del fenómeno del realismo mágico influyó directamente en la obra de autores soviéticos como Chingiz Aitmatov, Serguei Zalygin y Fazil Iskander, quienes han reconocido este hecho en distintas ocasiones. Curiosamente, a pesar de que Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, los "fundadores de la nueva novela latinoamericana", como los denomina Ospovat (*Gabriel,* 152; la traducción es nuestra), ya habían sido traducidos al ruso a finales de los años 40, no parecen haber causado el mismo efecto en los escritores soviéticos. Esto significa que, además, del "efecto Bulgakov" hay que tener en cuenta el "efecto García Márquez" en el realismo mágico soviético que surge a partir de los años 70.

Como se ha indicado, parte del poder transgresivo del realismo mágico se realiza mediante la inclusión de visiones de la historia y la realidad social que enjuician las percepciones del poder hegemónico. Por ello, la exposición del contexto hispanoamericano y ruso-soviético realizado en el presente capítulo posee un gran valor para comprender los textos mágicorrealistas de ambas literaturas. La presencia de los conflictos sociopolíticos y culturales de la sociedad en las obras mágicorrealistas constituye una de las características del modo: el presentar estos conflictos desde perspectivas marginales, paralelas a la del discurso hegemónico es prueba de su naturaleza polifónica y subversiva. No obstante, ¿dónde termina la "transgresividad" del modo y reaparece la aceptación del discurso hegemónico? En Hispanoamérica y en la Unión Soviética ha existido una gran tradición jerárquica que continúa en Hispanoamérica, pero se transforma en la Unión Soviética debido a los cambios operados tras la Revolución. La diferencia entre ambas regiones consiste en que el poder oligárquico se convierte en inclusivo en la Unión Soviética y continúa siendo exclusivo

en Hispanoamérica. Pero, ¿cómo presenta el realismo mágico la tradición jerárquica o la estructuración del poder? Como modo de escritura que recupera lo irracional y lo silenciado se permite ciertas licencias formales inexcusables en el realismo, ¿lleva a cabo su ruptura o su continuación? Y, en la transgresividad del modo, junto a la recuperación de los mitos, tradiciones y voces marginales, ¿se recupera la voz de la mujer? Y, finalmente, ¿hacen el realismo mágico hispanoamericano y el soviético un tratamiento semejante a todas estas cuestiones? Pero antes de buscar respuestas a las preguntas formuladas vamos a trazar el recorrido histórico del realismo mágico en Hispanoamérica y la Unión Soviética para instituir que se está ante un mismo modo de escritura.

Notas

[1] La denominación común de "literatura de fantasía" se debe a la falta de distinción de modos - "lo fantástico", "lo sobrenatural", "lo extraño", "la ciencia-ficción"- que la crítica literaria pone en práctica con posterioridad. Dentro de esta "literatura de fantasía" general, en este estudio, nos centramos en el modo de lo irracional en lo cotidiano que ha destacado en el s. XX: el realismo mágico.

[2] Tradicionalmente se ha considerado que la publicación de *El Castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole inicia el ciclo de la novela gótica, caracterizada por un ambiente espeluznante, noches terroríficas cargadas de ruidos misteriosos, ruinas medievales y castillos tenebrosos, habitados por fantasmas, esqueletos, demonios y todo tipo de seres espantosos. Como cierre del gótico suele citarse *Melmoth el errante* (1828) de C. R. Maturin, aunque para otra parte de la crítica son las obras de R.L. Stevenson *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1896), *La isla del doctor Moreau* (1896) de H. G. Wells y *Drácula* (1897) de Bram Stoker con las que culmina el gótico (Jackson 108-119).

[3] Como apunta Jackson, la ficción gótica tradicional se centra en sí misma y no posee carga subversiva, sino que aplasta los impulsos de rebelión. Fantasmas y otros seres sobrenaturales simbolizan el desorden caótico que si bien parece ayudar al ser humano a restaurar el orden y la justicia alterados por los cambios socioeconómicos que vive la sociedad de la época, por la irrupción de lo desconocido y temible hace anhelar el regreso a lo conocido "racional", aún con sus errores (97).

[4] Belinski recrimina a Dostoevsky su obra fantástica *El doble* y Walter Scott a E.T.A. Hoffmann sus relatos fantásticos (Jackson 172).

[5] Existen distintos factores contextuales que parecen haber injerido en el fenómeno, como los movimientos obreros de principios de siglo, las revoluciones rusas (1905 y 1917), la Primera Guerra Mundial y el auge del folclore y de creencias "alternativas" a las oficiales. Posiblemente, la incorporación masiva de nuevos lectores gracias a los programas de alfabetización, como ocurre en la Unión Soviética, también haya jugado su papel (Dobrenko 22-23).

[6] De acuerdo con Todorov, esta noción ya fue formulada por el místico ruso Vladimir Solovyov en el siglo XIX (25-26).

[7] Una muestra de dicha polémica se aprecia, entre otros, en los trabajos de críticos como Carpentier 1967, 1981; Flores 1955; Leal 1967; Anderson Imbert 1976; Menton 1983, 1998; Llarena 1997; Durix 1998.

[8] Por su interés, además de los citados en las dos notas anteriores, es necesario destacar los estudios de Chiampi 1983; Ricci 1985; Bautista Ramírez 1991; Bravo 1984; Varela Bran 1995; Bravo 1988; Úzquiza González 1992; y la compilación de Yates 1975.

[9] La gran mayoría de la crítica sobre el realismo mágico destaca como una de las características intrínsecas del modo el que transmita las voces transgresivas de la marginalidad. Ver, por ejemplo, Chanady 1985; los artículos de Faris, Parkinson Zamora, Slemon y D'haen en la compilación de Parkinson Zamora y Faris 1995; Ángulo 1995; Ospovat 1976.

[10] Para una discusión sobre este aspecto y la recepción de la literatura del "boom" como la fórmula anhelada de poder renovador cultural que el modernismo había perdido en Norteamérica y Europa ver Neil Larsen (5-7).

[11] La sociología de la literatura permite explorar las relaciones entre la literatura, sociedad y poder reflejando los conflictos sociales y culturales en el texto vistos y representados a través de la ideología (visión del mundo) del autor. Así, para Juan Ignacio Ferreros "la obra literaria sólo existe en cuanto está en relación" (9), lo que significa que no puede ejercerse la crítica del texto desde el texto mismo, sino en relación con la "génesis social de la obra" y la "función social de la obra", ambas cuestiones complementarias e inseparables, ya que la función social de la obra "encuentra en el estudio de su génesis social una buena parte de las razones, mediaciones mejor, que explican su funcionamiento o, si se quiere, su vitalidad, su vida histórica" (11); Según Lucien Goldman "Toda sociología del espíritu admite la influencia de la vida social sobre la creación literaria" (43); Leo Hickey afirma que en la estrecha relación existente entre literatura y sociedad, no es la sociología de la novela lo que debe ser estudiado, sino la "epistemología de la sociología de la novela": no la sociedad en sí, sino cómo sus miembros la perciben, entienden y reflejan en la literatura, en particular en la novela (456).

[12] La relación del autor con la sociedad constituye en parte su ideología, ya que encarna su visión del mundo, y es mediante esta ideología que el autor expresa la representación mimética de la sociedad y su cultura. Ideología, para Ferreros, es la "materialización de una visión del mundo" (24), que es construcción de una colectividad, no de un individuo, y en la que se encuentra representada toda una gama de fenómenos culturales, sociopolíticos e históricos adaptados en la obra literaria por el autor (28), a partir de la base literaria ya existente (modelos del momento, preferencias del público, etc.).

[13] Entre otros, Frye 1970; Said 1973; Benjamin 1973; Hutcheon 1988; Yndurain 1975.

[14] Mikhail Bakhtin define ideología como: "any system of ideas [...] in the semiotic sense that it involves the concrete exchange of signs in society and history. Every word/discourse betrays the ideology of its speaker; every speaker is thus an ideologue and every utterance an ideologeme" (*Speech Genres*,

101). De acuerdo con Bakhtin, no hay mejor manera de acercarse al "hombre social" —el escritor, por ejemplo– y su vida, que "[...] through the signifying text he has created or is creating" (113), y, simultáneamente, para entender el trabajo del autor es necesario tener en cuenta "the signifying expression (motives, goals, stimuli, degree of awareness, and so forth)" (114).

[15] Ejemplos claros son los modos literarios del realismo y naturalismo, que postulan por la "representación mimética" de la sociedad en la obra literaria, y contaminados por el positivismo y cientificismo del siglo XIX, tiñen el presunto "mimetismo" de prejuicios de clase, género y raza.

[16] El concepto del otro, y por extensión el de "otredad" (o alteridad), son fundamentales en la teoría postcolonial. El término alteridad deriva del latín (*alteritas*), significando el estado de ser otro (otredad), diferente. En la teoría postcolonial se utiliza como sinónimo de otredad, témino desarrollado en el psicoanálisis lacaniano a partir de la diferenciación entre el Yo y el otro del "mirror stage" (en nota 2 del capítulo V se explican estos conceptos de la teoría lacaniana con mayor detalle). El Yo consiste en cómo el individuo se percibe a sí mismo. El otro constituye la representación de la imagen de los sujetos externos al Yo. En la teoría postcolonial el Yo es el poder hegemónico, la potencia colonizadora, mientras que el otro se identifica con lo diferente y periférico (excluido) a ese poder: los sujetos colonizados, marginados, los subalternos. En relación con Hispanoamérica el poder colonial español (y posteriormente el estadounidense) es el Yo y los nativos colonizados, el otro. Frantz Fanon, por ejemplo, en *Black Skin, White Masks* utiliza el binarismo lacaniano para expresar la relación entre el hombre blanco y el hombre negro: "When one has grasped the mechanism described by Lacan, one can have no further doubt that the real Other for the white man is and will continue to be the black man. And conversely. Only for the white man the Other is perceived on the level of the body image, absolutely as the not-self – that is, the unidentifiable, the unassimilable (161). Edward Said utiliza el concepto del otro en *Orientalismo* para analizar la construcción del Oriente (otro) elaborada por Europa (Yo hegemónico): "The Orient is not only adjacent to Europe; it is also the place of Europe's greatest and richest and oldest colonies, the source of its civilizations and languages, its cultural contestant, and one of its deepest and most recurring images of the Other" (1). La crítica feminista también se ha servido del binarismo lacaniano Yo/otro con el fin de denunciar, debatir y analizar la subordinación (o exclusión) de la mujer en la sociedad patriarcal. Shoshana Felman, en "Women and Madness: The Critical Phallacy", señala cómo en el falocéntrico sistema de pensamiento europeo la mujer ocupa una posición inferior, estableciéndose la dicotomía Hombre/Mujer, o en otras palabras, Yo/ otro, ya que: "Theoretically subordinated to the concept of masculinity, the woman is viewed by the man as *his* opposite, that is to say, as *his* other, the negative of the positive, and not, in her own right, different, other, Otherness itself" (3).

[17] Las relaciones más intensas se establecen con México sobre todo a partir de los años 20. Por ejemplo, la famosa feminista bolchevique Alexandra Kollontai adquiere una gran popularidad en México, país que por otra parte acepta recibir a Trotski en su forzada migración. Los vínculos con Uruguay datan de los años 30; con Argentina, de 1945. Pero los vínculos más estrechos se establecen con Cuba, a partir de la revolución cubana de 1959, aunque en particular después de 1961. Al establecerse el sistema socialista en la isla caribeña el intercambio político-económico y cultural es continuo e intenso y sólo se suspende con la disolución de la Unión Soviética.

[18] Una lista de algunas de las publicaciones en español que la Unión Soviética difundía por Latinoamérica se puede ver en el trabajo de Cole Blasier (13) y en el apéndice 3 (191).

[19] La noción de Oriente, empleada como sinónimo de Asia, sólo tiene sentido en relación con otro punto de referencia, Occidente. Históricamente se ha dividido al Oriente en tres partes: Oriente Próximo, Oriente Medio y Extremo Oriente. La primera abarca la zona del suroeste asiático, la segunda, el área más cercana al Mediterráneo; la tercera, los países en el este de Asia. El Oriente Próximo y el oriente Medio no están claramente definidos del todo, por lo que a menudo son intercambiables, por lo menos en español, al referirse a regiones como Jordania, Palestina e Israel, Siria y el Líbano (Ver http://100cia.com/enciclopedia/Oriente). Aunque Said basa su estudio en el Oriente Medio particularmente, hace constar que la relación del Occidente con el Oriente Medio forma parte de su relación con el Oriente en general (16-17, 40-41). Por ello creemos justificado extender las características del Orientalismo de Said a las regiones aquí consideradas pertenecientes al Oriente.

[20] A las que hay que sumar las tradiciones culturales de los muy distintos grupos étnicos que aglomeraba el Imperio Ruso.

[21] Pseudónimo de Óscar Alejandro Agustín Schulz Solari.

[22] Ver Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, *Einhorn, Sphinx und Salamander. Ein Handbuch der phantastischen Zoologie*. Trad. Ulla Herrera, Munich: 1964 (Rinder nota 1). La primera escuela Walford, inspirada en la pedagogía Walford, que fue delineada por Rudolf Steiner en 1919, se abrió en Buenos Aires en 1940. Desde entonces las escuelas Walford se han expandido por Argentina, Colombia, Chile, Uruguay, Ecuador, Perú y en el vecino Brasil.

[23] Thomas F. Rogers, por ejemplo, menciona la influencia de Steiner, además de las de Schopenhauer y Nietzshe, en la cultura rusa de inicios del siglo XX (3).

[24] Una de las novelas de Bely en las que se presiente la influencia de Steiner es *Kotik Letaev* (1915-1918).

[25] Una de las minorías étnicas de la Federación Rusa. Tradicionalmente los *nivkh* han habitado la región de Khavarosk.

[26] Término de Neil Larsen. Ver su discusión acerca del indigenismo, el nacionalismo cultural y la universalidad de los conflictos sociales en *Reading North by South* (132-52).

[27] Esta idealización patriarcal de la sociedad precolombina que la ideología europea ha realizado contrasta con lo narrado en las crónicas sobre el "Descubrimiento" y la Conquista del Nuevo Mundo. En éstas se relata cómo distintos pueblos indígenas entregaban mujeres a los conquistadores junto con ropas y comida. En *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, por ejemplo, se plasma este hecho. Muchas de estas mujeres son "regaladas" como sirvientas, otras como esposas, por lo que parece que la quimérica unidad natural hombre-mujer de la que habla Martín no existía tampoco en la mayoría de las sociedades indígenas con las que establecieron contactos los primeros europeos. Un ejemplo clave lo constituye Malintzin o La Malinche, entregada en Potonchán a Cortés el 15 de marzo de 1519 junto con otras esclavas, siendo ésta su segunda entrega como esclava. (Ver los artículos de Gordon Brotherson y George Baudot sobre la Malinche en *La Malinche, sus padres y sus hijos*).

[28] Como los charrúas en Uruguay y los *kawashkar, selk'am* y *aónikenk* en Chile y Argentina en los siglos XVIII y XIX. Hasta tal punto se generalizó el exterminio en algunos países que Uruguay, por ejemplo, destaca tristemente en el presente por ser el único país latinoamericano sin componente indígena.

[29] Más de 150 sólo en el caso de la República de Rusia, ahora la Federación Rusa.

[30] En Guatemala la rebelión de San Juan de Ixcoy (1898) sucede cuando los indígenas, resentidos por el establecimiento de colonias de "ladinos" en sus tierras, asesinan a los ladinos de su población. La feroz represión y venganza gubernamentales no se hacen esperar.

[31] Modo de escritura de representación mimética que sigue los preceptos del materialismo marxista en la literatura. Surgido en la Unión Soviética donde se impone desde 1932 como el modo de escritura oficial por varias décadas, el realismo socialista se expande rápidamente.

[32] Ver, por ejemplo, los trabajos en Alemania de Ernst Cassirer y de Lucien Lévy-Bruhl en Francia.

[33] De acuerdo con Menton, en Alemania el realismo mágico se convierte en una forma de "protesta social" artística en respuesta a la angustia despertada por los eventos históricos posteriores a la Primera Guerra Mundial (*Magic Realism* 32). Al ser considerado una forma artística revolucionaria, la llegada al poder de los Nazis en 1933 "led the magic realists either to emigrate or to go into internal exile. Many of their works were burned" (33). En este particular es necesario añadir que el régimen nazi no

hostigó al realismo mágico como arte revolucionario en particular, sino que de manera global persiguió toda forma de arte o artista que no reflejara "[the] true Germanic spirit", es decir, "the sacrosanct Nazi idelogy" (Guenther 53). Es más, algunos pintores mágicorrealistas continuaron su actividad creativa bajo el régimen nazi e incluso se considera que el realismo mágico "had occasionally compromised itself [...] with Nazi Neo-Classicism" (Guenter 56). Este hecho pone en relieve una vez más la capacidad ambigua del realismo mágico tanto para articular las experiencias de los sectores marginados como para mantener la actualidad del discurso hegemónico.

[34] Dos pintores latinoamericanos, que estudiando en París durante los años 20 adoptaron esta tendencia, fueron la brasileña Tarsila do Amaral y el argentino Lino Spilimbergo.

[35] Aversión que, por otra parte, pudo haberse debido no sólo al movimiento artístico en sí mismo, sino también a las excepcionales relaciones de Breton y Trotsky, a quien Stalin estaba despojando de todo poder.

[36] La *Revista de Occidente* fue fundada por Ortega y Gasset en 1923. Desde su fundación desempeñó una labor cardinal en la divulgación de la cultura hispana y europea por todo el mundo hispano, prestando especial atención a las innovaciones en el ámbito de la creación artística, literaria y del pensamiento.

[37] En *Stalin and the Literary Intelligentsia, 1928-39*, Kemp-Welch asocia este momento de relajación político-cultural de 1934 a Kirov, Gorky y Bukharin. El asesinato de Kirov a finales del mismo año supone un cambio radical en la política de Stalin abriendo el período de detenciones y ejecuciones de intelectuales y políticos (191) y purgas de literatura en las bibliotecas (193) que derivan en el Terror de 1936-1939.

[38] Por sus siglas, NEP, se conoce la "Nueva política económica" introducida por Lenin en 1921, al finalizar la guerra civil. La NEP supuso un regreso al sistema económico del mercado libre con el propósito de estabilizar la economía y reavivar la industria.

[39] *Samizdat* significa "autopublicado", es decir, el mismo autor publica su obra o los lectores mismos la reproducen y hacen circular.

[40] Abramov comenzó esta novela corta en 1963 y terminó de escribirla en 1974. Su publicación tardía se ha justificado por el tratamiento que el autor hace del tema de la colectivización.

[41] Por ejemplo, en la revista *Latinskaya Amerika* en el número 6 correspondiente a 1978 y el 2 del año 1979 (Ospovat, *Gabriel* 151).

CAPÍTULO II. El realismo mágico en la literatura hispanoamericana y soviética

Debido a razones contextuales el realismo mágico ha recibido un diferente tratamiento en Hispanoamérica y la Unión Soviética. Dicha diferencia se debe a que mientras en Hispanoamérica la crítica le ha dedicado una gran atención al modo, desarrollando todo un sistema teórico en torno al mismo, los estudios sobre el realismo mágico soviético han sido desgraciadamente escasos y su aparición data, sobre todo, de la última década[1]. A pesar de ello, es posible salvar esa diferencia y trazar el desarrollo histórico del realismo mágico en ambos contextos, que es el propósito del presente capítulo.

Hispanoamérica y el realismo mágico

En la cultura europea existe un profundo interés por los mitos ancestrales y el folclore durante las primeras décadas del s. XX que se asimila rápidamente en Hispanoamérica por las múltiples posibilidades que presenta su incorporación en el continente (Rama, *Transculturación* 49). Este interés concurre con la búsqueda de la identidad y cultura nacional, proceso que atraviesan muchas de las naciones hispanoamericanas en aquel preciso instante. La influencia del pensamiento europeo y de corrientes como el primitivismo nativista, el post-expresionismo y el surrealismo posibilitan la revaloración de las culturas marginadas, del folclore, los mitos, y finalmente, de los valores autóctonos de los pueblos. Estos elementos –folclore, mitos y valores autóctonos de los distintos grupos étnicos– están presentes en el realismo mágico hispanoamericano, al que se adjuntan facetas propias del hibridismo cultural como por ejemplo, las consecuencias de la coexistencia de las creencias populares tradicionales europeas, indígenas y africanas. Todo ello con una elevada dosis de contenido social.

En "The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms", su contribución a la antología de Faris y Parkinson Zamora, Chanady hace referencia a la "territorialización del imaginario" del realismo mágico. Para Chanady, dicha apropiación ha resultado en el enriquecimiento excepcional del modo en Hispanoamérica, produciendo, por otra parte, una nueva

desterritorialización debido al llamado "boom" de la literatura latinoamericana. A partir del "boom" los textos mágicorrealistas han sido imitados y el modo se ha convertido en un producto de consumo masivo en el ámbito internacional, lo que ha propiciado un cierto vacío de contenido de los textos mágicorrealistas al ser desposeídos de su carga transgresora inicial.

En su discusión acerca de la territorialización de lo imaginario, Chanady señala tres paradigmas mediante los cuales los escritores de las ex-colonias pretenden legitimar su hegemonía en relación con la cultura colonizadora. El primero de ellos está basado en la similitud o la universalidad que elimina la prepotencia colonizadora, como el argumento de Huaman Poma en el s. XVII de que los incas eran ya cristianos en época precocolombina[2]; el segundo paradigma se centra en la diferenciación, cuyo ejemplo máxime es el pensamiento de José Martí, quien aboga por la esencialidad latinoamericana; el tercero exhibe la invalidez de los argumentos "colonizadores" para así proclamar la superioridad autóctona, percibida en su capacidad para imaginar Latinoamérica ("Territorialization" 133-35).

El realismo mágico comparte estos tres paradigmas. Como señala Chanady, mientras Flores subraya la afiliación del realismo mágico hispanoamericano con el europeo señalando la universalidad de la literatura hispanoamericana, los argumentos de Carpentier, Leal y García Márquez se situarían entre los dos últimos paradigmas en su legitimación y territorialización de lo imaginario al afirmar la "esencia americana" del realismo mágico y la naturaleza maravillosa de Hispanoamérica ("Territorialization" 134-37).

A dicha "territorialización" no sólo han contribuido los textos literarios mágicorrealistas, sino también la información "supratextual" de sus autores en entrevistas, autobiografías y otros medios. El autor refuerza la legitimación de lo "maravilloso americano" creando una atmósfera de credibilidad que el lector no duda en aceptar. Por ejemplo, García Márquez no ha vacilado en afirmar en numerosas ocasiones que la historia hispanoamericana es, a menudo, más maravillosa que lo imaginario. En *Fantasía y creación* el escritor colombiano lo expresa así: "Yo nací y crecí en el Caribe. Lo conozco país por país, isla por isla, y tal vez de allí provenga mi frustración de que

nunca se me ha ocurrido nada ni he podido hacer nada que sea más asombroso que la realidad. Lo más lejos que he podido llegar es a trasponerla con recursos políticos, pero no hay una sola línea en ninguno de mis libros que no tenga su origen en un hecho real" (Ángulo 40). De manera similar, Reinaldo Arenas explica en una entrevista la importancia en su vida de lo mágico, siempre omnipresente en la vida del campesino cubano, en contacto con la naturaleza y el mundo de los muertos, y compara su experiencia con un escritor del realismo mágico tan consagrado como Rulfo. Dice Arenas a Jesús J. Barquet en "Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida" de la antología *La escritura de la memoria*:

> Nosotros vivimos con los muertos: ellos forman parte de nuestra vida, como la muerte. En el campo cubano, las apariciones de muertos eran normales. A veces eran familiares de amigos muertos que regresaban pero también a veces aparecía una mujer vestida de blanco que nadie sabía quién era. Inclusive la tradición de las brujas que andaban por el techo de las casas era muy típica en Cuba. En *El palacio de las blanquísimas mofetas* hay un duende, ese duende estaba en mi casa y, según mi tía, era quien se llevaba las cosas que desaparecían de la casa. [...] Todo eso era parte de la realidad, de nuestra vida cotidiana, no era nada literario. Por eso cuando leía a Rulfo me sentí tan identificado con él: para mí nada de aquello era sobrenatural sino algo que yo había visto en mi vida diaria. (Barquet 70)

Chanady concluye que la territorialización de lo imaginario en el caso del realismo mágico es una manera de resistir el neocolonialismo, de defender lo imaginario, la imaginación del artista. Supone una resistencia a modelos hegemónicos, la valorización de mentalidades no europeas y la apropiación del "Otro" indígena para marcar la diferencia y deslegitimar los modelos del pasado (Chanady, "Territorialization" 141). Estaríamos ante una "territorialización" como forma de "transculturación" (Rama) de formas extranjeras que sufren en el proceso de apropiación una re-codificación que permite su expresión y desarrollo como modelo impulsor de la cultura autóctona.

La legitimación de la hegemonía de Hispanoamérica en relación con la cultura colonizadora que se pretende llevar a fin mediante los paradigmas que presenta Chanady dota al realismo mágico de una serie de determinantes en el aspecto sociopolítico y cultural relacionados frecuentemente con las caracterizaciones del modo. Algunos de los más importantes son el espíritu de reacción, la alteridad, la actitud subversiva y la

posibilidad de cambio. Todos ellos reivindican el deconstructivismo de los poderes hegemónicos adscrito al realismo mágico. Dichos determinantes se comentarán en la presente sección y se estudiarán en relación con los tipos de realismo mágico que se encuentran en la literatura hispanoamericana haciendo hincapié en que a pesar de esta capacidad de reacción subversiva adscrita al realismo mágico el modo esconde asimismo un cierto residuo de potencial regresivo.

La alteridad sociocultural: herencia y cambio.

En *Magic Realism: Social Context and Discourse* Maria-Elena Ángulo asevera que el realismo mágico hispanoamericano es, desde su nacimiento en los años 30, una nueva forma de escritura: los conflictos sociopolíticos, históricos e ideológicos se tratan en el modo mediante el cuestionamiento de la enunciación, la imaginación y la ruptura de la unidad espaciotemporal (34). A su vez, Rodríguez Monegal en la antología *Otros mundos otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica* determina el realismo mágico como una reacción estética al estilo tradicionalista: del italiano Bontempelli contra el Futurismo, de los alemanes contra el expresionismo, que acompaña a la política reaccionaria del nazismo alemán y fascismo italiano –el Objetivismo alemán se convierte en el arte oficial del nazismo y del fascismo italiano– y de lo real maravilloso de Carpentier contra lo maravilloso surrealista (31). También, por su parte, Uzquiza señala el espíritu de reacción del modo al denotar que con lo "real maravilloso" o el "realismo mágico" se pretendía aludir a ese "enigma hispanoamericano", que es el resultado de un choque de culturas y sociedades, diferentes pero mezcladas, que no se resuelve y en el cual unas y otras gentes coexisten de espaldas entre sí" (86).

Como en estos tres ejemplos, en la gran mayoría de las caracterizaciones del realismo mágico se observa un elemento común: la vinculación del realismo mágico con una ruptura estético-cultural, que señala los recursos que ofrece el modo ya desde sus orígenes para expresar una reacción a fenómenos coercitivos de la más variada naturaleza, ya sea literaria, sociocultural, político-económica o cosmogónica. Es por esta fuerza de reacción que el realismo mágico ha sido considerado una forma de "antropofagia o canibalismo" (Fernández Retamar) que devora la literatura y las culturas hegemónicas, como Neil Larsen diría, "from its southern backyard" (122).

La reacción estética del realismo mágico, o de su precedente como lo ha considerado parte de la crítica, está ya ligada al Modernismo. Cuentos de las vanguardias modernistas de las primeras décadas del siglo XX, como "Lluvia de fuego" y "Evocación de un desencarnado de Gomorra" (1906) del argentino Leopoldo Lugones, "La almohada de plumas" y "El vampiro" (1935) de Horacio Quiroga, y otros de autores como Adolfo Bioy Casares y Borges suponen una ruptura estética con respecto al realismo tradicional. Alternando los principios que hoy se considerarían pertenecientes al realismo mágico o a lo fantástico, el uso de lo sobrenatural en sus textos –estudiados como realismo mágico generalmente– implica una manera de escritura innovadora en oposición a formas más conservadoras en cuanto a la percepción binaria de lo racional/irracional y la experimentación creativa.

De acuerdo con Anderson Imbert el realismo mágico se desarrolla en Latinoamérica entre 1930-1950 al margen del realismo social. Como producto de los escritores de fantasía contra el costumbrismo, el realismo mágico para Anderson Imbert es un "fenómeno social" en el que lo fantástico de minorías –haciendo referencia a las vanguardias modernistas– incorpora elementos americanos y nuevas técnicas para convertirse en una literatura de masas (*Otros mundos* 43).

Además de señalar la aparición del realismo mágico en reacción al realismo social, Anderson Imbert establece una diferenciación entre la fantasía sintética del intelectualismo vanguardista y las formas estético-culturales del realismo mágico, más populares y reflexivas acerca del contexto sociocultural y político hispanoamericano. A pesar de las diferencias existentes entre sus formas de representación, estos modos de escritura comparten numerosas fuentes contextuales.

En la literatura latinoamericana el realismo social viene en parte determinado por el indigenismo, idealización que se exalta en particular entre los años 1920-1950, especialmente en Perú, Bolivia, Ecuador y más atenuadamente en México (Rama, *Transculturación* 38). Según señala Rama en su estudio *Transculturación narrativa en América Latina* el indigenismo constituye un movimiento "animado" por el anhelo de justicia social, la recuperación de la historia y de las culturas autóctonas e inflamado por el "lirismo posromántico y los socialismos" (140). Tras el indigenismo Rama cree se

agazapa el "mesticismo" (140) de la clase media baja, de la nueva intelectualidad que adopta la bandera del indigenismo[3] como propia al no poder desenvolver su propio discurso. Estos textos no son consumidos por el sector indígena, sino mestizo y más que en la realidad social del indígena se centran en el bagaje cultural del pasado ilustre, mítico de civilizaciones esplendorosas precolombinas, desatendiendo el presente y su represión por las fuerzas dominantes (143). Es lo que Rama denomina *"mesticismo* disfrazado de indigenismo" (144).

El indigenismo está íntimamente relacionado con el realismo mágico hispanoamericano. No solamente la ideología básica del indigenismo impregna completamente el realismo mágico, pudiendo hablarse de un realismo mágico indigenista –representado por los textos mágicorrealistas de Asturias–, sino que el mestizaje será el determinante central en el siguiente tipo de realismo mágico que surge, encarnado éste en el discurso mágicorrealista de escritores como Carpentier. Con esto lo que se quiere destacar es que el realismo mágico a pesar de aparecer en oposición al realismo social comparte algunos de sus principios en cuanto a la recuperación de la historia y de las culturas autóctonas y el planteamiento de las injusticias socioeconómicas y culturales de la sociedad. Es una cuestión disputable el que la ideología subversiva adscrita al realismo mágico supere la del realismo social, sobre todo teniendo en cuenta que su significado último depende del proceso de recepción. Pero, por otro lado, en el realismo mágico hay mayor cabida para la dimensión mítico-cultural del complejo tejido sociocultural hispanoamericano. Así, el animismo de Miguel Estatua en *El recurso del método* (1974) o los poderes licantrópicos de Mackandal en *El reino de este mundo*, Calendario Mariscal en *Siete lunas y siete serpientes* o Nicho Aquino en *Hombres de maíz*, de profunda significación en la tradición indígena, africana y occidental, hubieran quedado desplazados en el realismo social.

En el ensalzamiento del poder de reacción del realismo mágico hispanoamericano González Echevarría va más allá en *Otros mundos, otros fuegos* al afirmar que "lo que provoca en los años cuarenta la resurrección del viejo oxímoron es el deseo por parte de escritores de izquierdas de preservar el legado vanguardista de los ataques de otro binomio que había alcanzado vigencia en los años 30, y que las corrientes neo-existencialistas de la segunda postguerra esgrimían – el realismo socialista" (222). Si es

discutible que el "peligro" del realismo socialista en la literatura hispanoamericana hubiera llegado a ser lo suficientemente serio como para que se activara el realismo mágico como reacción a éste, lo cierto es que el potencial paródico y la revalorización de la esfera mítica e irracional sí que contrariaba los principios básicos del realismo socialista. Debido a ello, como explica Teodosio Fernández en *Lo real maravilloso en Iberoamérica*, el realismo mágico "resultó incompatible" con la estética y la visión revolucionaria cubana que oponían la realidad "marxista-leninista" del progreso y la ciencia a la superstición y creencias, a lo "caótico" que frena el progreso (191), situación semejante a la vivida en la Unión Soviética, como se verá en el apartado siguiente.

Los años 60 se caracterizan por ser una época de militancia política, de rebeldía y transformación social. Muchos de los escritores del momento –por citar algunos, García Márquez, Carpentier, Árguedas, Aguilera Malta, Asturias, Yánez Cossío, Cortázar y Fuentes–, empapados de la ideología transformadora de la época, buscan la identidad de su pueblo mediante la asimilación del mestizaje y el cambio sociopolítico y cultural que posibilite el fin de la explotación. Esta "inteligentsia" hispanoamericana pretende impulsar el cambio recopilando lo autóctono, lo folclórico de las minorías étnicas y lo colonial, reivindicando el mesticismo hispanoamericano surgido de los contrastes y fusiones de todas las fuentes. Es una manera de reivindicar la identidad propia, el yo mestizo, a partir de la diferencia del mestizaje, uno de los paradigmas de la "territorialización del imaginario" de Chanady. El realismo mágico de estas generaciones que se aglutinan en la literatura del "boom", dada a conocer sobre todo a partir de los años 60, se hace eco de la deconstrucción de los principios hegemónicos heredados de la colonia, ya sean socioeconómicos o político-culturales o estéticos en cuanto al proceso creativo de la escritura. Pero, simultáneamente, comprendiendo lo hondo que estos principios han calado en la sociedad hispanoamericana, los deconstruyen como parte de su propio mestizaje.

Sin embargo, la "territorialización de lo imaginario" que reafirma la "esencia americana" del realismo mágico por la naturaleza maravillosa de Hispanoamérica es sumamente ambivalente. Por una parte permite la búsqueda de la identidad hispanoamericana en su diferencia específica; por otra, como considera Rodríguez Monegal, el alabar las "maravillas americanas" es un acto irreflexivo que hace

permanecer la visión europea de América impuesta desde el descubrimiento (35-36) basada en el exotismo, la barbarie y la inmadurez de sus paisajes y habitantes. Este problema puede ilustrarse con el estudio de David Danow *The Spirit of Carnival: Magic Realism and the Grotesque.* David Danow, cuya área de investigación no son los estudios hispánicos, se sorprende de que junto al carnaval brillante y humorístico, como él supone el realismo mágico en Latinoamérica, puedan encontrarse escenas macabras y grotescas. Todo ello a pesar de las numerosas pruebas de violencia, opresión, terror y muerte en obras latinoamericanas, que él considera pertenecientes al realismo mágico, y que presenta en su trabajo (109-11). El realismo mágico risueño y juguetón que parece ser esperaba encontrar Danow en la literatura latinoamericana revela una profundidad compleja, en la que se subliman las contradicciones de una Latinoamérica violenta y sangrienta. La sorpresa experimentada por Danow pone de relieve la tendencia a considerar a priori y entender el realismo mágico hispanoamericano como una descripción risueña de un mundo divertido, exótico y tropical en el que ocurren eventos maravillosos cotidianamente. En otras palabras, la recepción del modo parece poder minar su propia capacidad transgresiva.

Una de las claves del éxito en la recepción del realismo mágico hispanoamericano ha sido su potencial subversivo. Esta característica, como se ha apuntado con anterioridad, ha sido destacada por gran parte de los críticos estudiosos del modo. Parkinson Zamora en su artículo "Magical Romance/Magical Realism" afirma que el potencial político del realismo mágico se debe a la subjetividad de la universalidad temática que despliega, arquetipo tradicional que comparte con el modo del romance: en lo colectivo están los valores culturales, tradiciones y mitos de una comunidad (511). En su opinión, la causa de que la ficción contemporánea más antirrealista, en referencia al realismo mágico, posea una carga política tan elevada se debe a:

> [...] the magical realist insistence upon the universality of the subject. By elaborating for the self a transhistorical context, magical realists give added weight to their dramatizations of specific historical abuses. Archetypal conceptions of subjectivity drawn from collective sources provide bases upon which magical realists may construct political positions resistant to the abuses of individualism – exploitative capitalism and messianic nationalism, among others. These authors

> generalize in order to unsettle absolutes, to clear a space for a larger perspective from which to view the particular histories and cultures they dramatize. (504)

De tal manera, con la contextualización de abusos históricos de alcance colectivo y sujetos arquetípicos la resistencia al poder del individuo se universaliza. Es decir, que "the effectiveness of magical realist political dissent depends upon its prior (unstated, understood) archetypalizing of the subject, and its consequent allegorizing of the human condition" (504): se generaliza la experiencia del individuo, adquiriendo significado universal. Parkinson Zamora sugiere que esta universalidad de significados es una de las razones por las que éste modo ha tenido su inicio y tan amplio cultivo a partir de los años 20 del s. XX: estos textos muestran "the transition between modernity's failed conceptions of self and society and alternative constructions of community and consciousness" (541). Por ello a menudo se escribe desde el "cultural displacement–displacement of traditional communities, indigenous and rural, and the resulting ruin of the land" (541). Un tema universal es el de comunidades a las que se les usurpa la tierra, lo que con el cambio de relación hacia la tierra-madre-elemento de fusión, causa la ruina del lugar. La usurpación de la tierra mediante la coacción política y las acciones de los terratenientes está representada directamente en un gran número de novelas mágicorrealistas hispanoamericanas como *Pedro Páramo, Los recuerdos del porvenir, Hombres de maíz, Siete lunas y siete serpientes* y *La isla virgen.* E indirectamente, en novelas como *El reino de este mundo, El palacio de las blanquísimas mofetas* y *Cien años de soledad.*

En este tipo de novelas la colectividad y la organización tribal o colectiva del trabajo y la sociedad exhiben una valoración positiva que se pervierte y destruye con el mercantilismo/capitalismo y la individualización del ente social que conlleva la carrera por el poder en detrimento de la sociedad colectiva. Este fenómeno lo hallamos en *Siete lunas y siete serpientes*, novela en la que la construcción de la presa entre humanos y animales consigue finalmente desbaratar los planes del mandamás de Santorontón de dominar todo ser viviente mediante el control del agua. La comunidad de esfuerzos constituye la única posibilidad de vencer a Crisóstomo Chalena, mientras que la sublevación individual no ha dado grandes resultados. En *Los recuerdos del porvenir*, el plan colectivo de ayudar al cura, cuando su vida peligra por la represión gubernamental

de la iglesia católica que acaece después de la Revolución mejicana, es la única acción moral de una burguesía pueblerina que contribuye al sometimiento de la población indígena. Un tercer ejemplo lo encontramos en *Cien años de soledad*, donde el poder de la colectividad viene representado por la organización comunal de Macondo durante los primeros años de su fundación, antes de que el poder gubernamental, militar y eclesiástico se establecieran en el lugar. Tiempos felices en los que ni muertos hay. Y, por la fuerza de la vida comunal y la tierra, en su prefacio a *Hombres de Maíz* Jean Cassou denomina el texto de Asturias "una gran novela socialista", que describe el paso de la sociedad colectiva sin clases a la sociedad de clases, intereses y explotados, visto también en la transición del indígena al ladino de clase media baja (clxxxiii).

En gran medida el potencial subversivo del realismo mágico se realiza mediante la parodia. Hutcheon define la parodia como "a form of repetition with ironical critical distance, marking difference rather than similarity" y que establece una tensión continua entre la repetición –de lo conservativo– y la diferencia –de lo revolucionario (*Theory* xii). Hutcheon halla un gran número de las características de la parodia presentes en el realismo mágico, todas las cuales encontramos en la realización del modo en Hispanoamérica: el pasado recreado en el presente dándole nuevos significados, la intertextualidad, la metaficción y la auto-reflexividad, sin olvidar las implicaciones ideológicas del universalismo de la parodia en sí.

Un aspecto esencial en el realismo mágico hispanoamericano es la subversión contra una realidad hostil o en otras palabras, la frustración de la marginalidad contra el poder o formas de control, ya sea colonial, religioso, estatal o familiar. Es debido a esta función subversiva del modo literario que el carnaval bajtiniano con la parodia, el humor, la ironía irreverente y lo grotesco se hallan siempre presentes en las obras mágicorrealistas, hasta tal punto que pueden considerarse elementos incondicionales del realismo mágico. No obstante, el humor, la risa, además de transgresiva puede convertirse en sádica reflejando la angustia existencialista que se halla en el fondo de los textos mágicorrealistas y que confluye en un pesimismo agravado por la certeza de que no hay escapatoria de la prisión tejida en torno al individuo.

Bakhtin señala en la novela moderna el uso de la sátira y la polifonía de discursos paralelos al del sistema dominante. La misma polifonía discursiva, por elevar las voces marginadas, es transgresiva en sí. Estas características de la novela moderna son cualidades inherentes del realismo mágico. La sátira es un elemento principal del carnaval bajtiniano que envuelve al realismo mágico, en el que se socavan permanentemente la historia y la cultura oficial al contrastarse con las versiones marginales en una especie de diálogo carnavalesco. En *El reino de este mundo* la doble interpretación de la quema de Mackandal es un claro ejemplo de este punto. Para los colonizadores, Mackandal desaparece presa del fuego, lo que simboliza la muerte, el castigo; para los esclavos negros, se libera al hacer uso de sus poderes licantrópicos convirtiéndose en insecto, lo que significa la libertad y la capacidad liberadora de su fe. En *Cien años de soledad* tenemos un magnífico ejemplo de distintas versiones de la historia en el episodio de la huelga de trabajadores contra la compañía bananera. Cuando estalla la huelga el ejército emplaza a los trabajadores en la estación y asesina a unas tres mil personas, llevándose los cadáveres por la noche en un tren "fantasma" para arrojarlos al mar como el banano inservible. Este hecho, presentado por el narrador omnisciente y el testigo presencial, José Arcadio Segundo, entra en contradicción con la versión oficial, según la cual la huelga se disuelve pacíficamente.

La destrucción de los límites entre la vida y la muerte y la presencia de la muerte como figura física entre los vivientes están también presentes en el realismo mágico, destruyendo la significación que el paso de la vida a la muerte adquiere en el cristianismo. Vestigio del pasado pagano que ha resistido la imposición del cristianismo, este elemento muestra la hibridez cultural de la sociedad hispanoamericana, de la que se hace eco el realismo mágico. Según las creencias paganas el paso de la vida a la muerte es un mero tránsito cíclico, por lo que generalmente se enterraban los objetos de la vida cotidiana con el difunto. Este vestigio del paganismo se advierte en textos mágicorrealistas en la figura de una muerte traviesa y socarrona –que con espíritu carnavalesco despoja a la muerte del sentido misterioso y profundo que posee en el cristianismo– que se burla de los vivos. Esta muerte burlona aparece en *El palacio de las blanquísimas mofetas*, novela en la cual, desde la focalización del personaje de Fortunato, se dice al respecto: "La muerte está ahí en el patio, jugando con el aro de una bicicleta"

(9). Más adelante: "La muerte muerta de risa me hace murumacas detrás de las persianas" (13). También en novela de la ecuatoriana Yánez Cossío *Mas allá de las islas* la muerte se representa en términos semejantes: "Vino entonces la parca [...] y le tocó con un dedo [...] la pálida sonreía sosteniéndole con las falanges el maxilar inferior [...] mientras la flaca fleccionando [sic] las rótulas se acuclillaba en la arena" (44) Aunque un poco más "cristianizada", Yánez Cossío figura la muerte, "la pálida", como un personaje vital y real, que persigue activamente a sus víctimas, quienes la reconocen, y a ser posible, la evitan. En ambos casos, la muerte se muestra conocida, cercana, y supone un paso a otro ciclo de existencia, de ahí la presencia de fantasmas y apariciones en contacto con los vivos, como encontramos en una gran mayoría de textos mágicorrealistas tales como *Los Sangurimas, La isla virgen, Siete lunas y siete serpientes, Pedro Páramo* y *La casa de los espíritus*, entre otros.

El espectáculo carvanalesco bajtiniano[4] en su transgresión del orden regularizado se realiza en las novelas mágicorrealistas en bailes de máscaras como en *Los recuerdos del porvenir* y en escenas teatrales con apartes escénicos, recurso empleado en *El palacio de las blanquísimas mofetas* o la voz colectiva de los muertos, usada en *Pedro Páramo* y *Los recuerdos del porvenir*. Lo hiperbólico, exageración que con frecuencia deriva en lo monstruoso, se plasma en la excesiva bebida, el sexo, el animalismo y los frecuentes elementos escatológicos, como en *El otoño del patriarca* de García Márquez. Desde el inicio de la novela se destaca la putrefacción del cadáver del dictador, quien era "más viejo que todos los hombres y todos los animales viejos de la tierra y del agua", al que se adhieren líquenes y parásitos marinos (8). El dictador de García Márquez aparece degradado por la suciedad moral y física y es una figura no sólo risible, sino repugnante en su hiperbolismo escatológico. En sus momentos de máxima excitación psíquica o sexual se deshacía en un mar de heces y como "bestia decrépita" vivía en un palacio hediondo inundado de vacas, gallinas, leprosos y mendigos pestilentes. La figura de este dictador está "defamiliarizada" (Sklovski), satirizada fuertemente, mediante lo que Mose denomina "mamagallismo" reductor del Caribe (838).

Pero no hay que olvidar que el carnaval, pese a su espíritu transgresivo, es, al igual que la parodia, "a form of authorized transgression" (Hutcheon, *Theory* xii), una forma "ex-céntrica" permitida por el "centro" y que la misma violación temporal del

carnaval y la parodia supone el reconocimiento implícito de un orden o "centro" determinado. Como indica Linda Hutcheon: "[...] like irony, parody is a form of indirect as well as doubled-voiced discourse [...] its two voices neither merge nor cancel each other out; they work together, while remaining distinct in their defining difference" (*Theory* xiv). La parodia con su doble significación permite interpretar o no la carga ideológica, para lo que es necesario tener en cuenta "the intention of the implied encoder", "the context" y "the receiver" en el texto paródico, así como sus efectos –burla, respeto, entre otros– y sus significados, uno de los cuales es la dimensión pragmática (Hutcheon, *Theory* xiii).

Un ejemplo de la ambivalencia significativa de la parodia en un texto mágicorrealista se observa en *Los recuerdos del porvenir*. En la novela de Garro la aristocracia del pueblo es arrestada durante la celebración del baile de carnaval organizado para encubrir la huída del cura, al que esconden de los militares. El arresto se debe a la delación de una criada indígena. La situación puede interpretarse como la reinversión paródica de un escenario típico en la sociedad hispanoamericana como es el apresamiento y ajusticiamiento de indígenas por los militares según los intereses de los terratenientes, en este caso arrestados. Cuanto más, porque el escenario es un baile de carnaval. No obstante, se mantiene en la novela un elemento clave de la ideología hegemónica; el delator es indígena y, además, mujer, que conoce los planes por sus amas, también mujeres, que hablan demasiado, de lo que son constantemente acusadas por los hombres de la familia. En este episodio presuntamente subversivo se inscriben paradigmas del orden falocéntrico como son el mito de la traición de la Malinche, la necesidad de mantener la "innata" pasividad femenina y los peligros de la locuacidad de la mujer.

Tipos de realismo mágico hispanoamericano

Si las diferencias de recepción del realismo mágico están ligadas a las variaciones del contexto socio-histórico, no es de extrañar que el contexto mismo haya también motivado la aparición de distintos tipos de escritura dentro del modo del realismo mágico, aunque la crítica, conociendo los antecedentes del modo, no haya concordado en este particular.

González Echevarría en *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* distingue dos tipos de realismo mágico: el fenomenológico y el ontológico. El primero estaría basado en la acepción de Roh, en la defamiliarización (Sklovski) de los objetos por una distancia subjetiva impuesta por el observador (113-14). Como lo explica González Echevarría, en el realismo mágico fenomenológico: "[i]t is the interaction of these two elements, subjectivity and reality, mediated by the act of perception, which generates the alchemy, the magic" (115). En este tipo de realismo mágico no hay elementos trascendentales de origen religioso (116). Por su parte, el realismo mágico ontológico partiría de los preceptos de: "[...] the existence of a kind of supralogic, or universal superlogic. Magic, dreams, hallucinations, the narrative, are not the exclusive domain of this or that culture, but superficially dissimilar although homologous manifestations of being" (122). A diferencia del fenomenológico, el ontológico se caracterizaría, en particular, por la incorporación de lo trascendental religioso (122-23). Este segundo tipo de realismo mágico se convertiría en un lugar de espacio privilegiado para la cultura hispanoamericana al incorporar sus "ideologemas" (Chiampi) y "mitologemas" (Ricci).

Jeanne Delbaere en "Magic Realism: The Energy of the Margins" traza la diferenciación de los tipos de realismo mágico, a grandes rasgos, en términos semejantes a los de González Echevarría. Así, distingue entre un realismo mágico intelectual europeo basado en "a perception of the mystery immanent in things" (99) y un realismo mágico hispanoamericano "generated by the clash between the reader's rational way of looking at reality and the mythic world views of the indigenous people" (99). Curiosamente, sólo tres años más tarde, en su aportación a la compilación de Parkinson Zamora y Faris, Delbaere introduce tres variaciones del realismo mágico, a las que denomina "psychic, mythic, and grotesque realism" (250). Si esta clasificación, pensada para la novela inglesa, parece más clara que la anterior –con dos versiones demasiado generales–, resulta problemática en cuanto a la dificultad de clasificar textos como, por ejemplo, *La isla virgen, Más allá de las islas* o más recientes, *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende y *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel, en las que ni lo maravilloso es psíquico ni posee suficientes elementos míticos o grotescos.

A diferencia de González Echevarría y Delbaere, William Spindler distingue tres tipos de realismo mágico: metafísico, antropológico y ontológico. El metafísico se refiere al modo según la acepción de Roh:

> Magic here is taken in the sense of conjuring, producing surprising effects by the arrangement of natural objects by means of devices or illusion [...][And it] is found in texts that induce a sense of unreality in the reader by the technique of Verfremdung, by which a familiar scene is described as if it were something new and unknown, but without dealing explicitly with the supernatural. (79-80)

Ejemplos del realismo mágico metafísico serían, para Spindler, los cuentos de Borges "El Sur" y "Funes el memorioso", además de "El proceso" de Kafka. El antropológico incluiría una determinada cosmología cultural como sucede en "lo real maravilloso" de Carpentier, que Spindler describe. En este tipo de realismo mágico:

> [...] the narrator usually has 'two voices.' Sometimes he/she depicts events from a rational point of view (the 'realist component') and sometimes from that of a believer in magic (the 'magical' element). The antinomy is resolved by the author adopting or referring to the myths and cultural background (the 'collective unconscious') of a social or ethnic group. (80)

Spindler cita como ejemplos de dichos colectivos: "the Black Haitian population, in Carpentier; and small rural communities in Mexico and Colombia, in Rulfo and García Márquez" (80-82).

El tercer tipo de realismo mágico que Spindler distingue es el ontológico, que supone la presencia de lo sobrenatural sin hacer referencia a una perspectiva cultural determinada. En el realismo mágico ontológico la antinomia se resuelve "[...] without recourse to any particular cultural perspective [...] The supernatural is presented in a matter of fact way as if it did not contradict reason, and no explanations are offered for the unreal events in the text". Spindler considera *La metamorfosis* de Kafka y los cuentos "Carta a una señorita en París" y "Axólotl" de Cortázar ejemplos del realismo mágico ontológico (82-83).

A diferencia de Carpentier, quien sostiene que lo real maravilloso es la esencia de la realidad americana, Chiampi matiza que al igual que la realidad nombrada no es la realidad en sí, sino su discurso acerca de ella, lo maravilloso nombrado deja de ser lo

maravilloso para ser el discurso sobre ello (115). Para Chiampi, "al decir que América 'es el mundo de lo real maravilloso' no estamos apuntando a un referente, *sino a una imagen sobre él*" (115) formado por unidades culturales-semánticas impregnadas con las "convenciones de la cultura hispanoamericana" (118). Chiampi agrupa estas "unidades culturales" o "definiciones ideológicas" en sistemas según sus rasgos históricos o conceptuales y las denomina "ideologemas", término bajtiniano[5], en la acepción de unidades culturales reflejadas en el referente del nivel discursivo.

En la unidad cultural del "realismo maravilloso" –como lo denomina en su esfuerzo por reconciliar los términos de realismo mágico y lo real maravilloso– Chiampi observa los siguientes "ideologemas", compuestos de unidades que representan aspectos de crisis históricas: primero, el "ideologema de la crónica", con el que nace el "discurso americanista" al reflejar en las crónicas del descubrimiento del Nuevo Mundo las fantasías europeas y crear una visión edénica de América (124-28). El segundo que destaca es el "ideologema de ilustración neo-utópica", ya que tras el derrumbe colonial se percibe una apropiación criolla de los ideales utópicos sobre América del período anterior (129-33). El tercero es el "ideologema postcolonial", basado en el período de la independencia. Es ésta la América optimista, revolucionaria y libre de Bello y de Bolívar que da pie al mito de la América joven, del futuro, que busca el progreso en otras culturas, rechazando la "anquilosada" tradición española (134-37). El siguiente que señala Chiampi es el "ideologema del positivismo", con las unidades "América bárbara" de Sarmiento y "América enferma" del positivismo de finales del XIX. Este ideologema subraya el tema de la oposición entre civilización (ciudad)/barbarie (campo), realizado, además, en el rechazo de lo indígena, mestizo o español y la idealización de lo norteamericano o las culturas del norte de Europa (137-40). El quinto es el "ideologema de la América Latina", del "arielismo" de Rodó: en el s. XX el discurso americanista rechaza las tesis positivistas que abogan por la inferioridad hispanoamericana y retornan a América "refugio de los ideales humanistas de la cultura europea"(140), a la América idealizada, edénica de las crónicas. Es un intento de establecer su identidad desde la diferencia basándose en la latinidad y el mestizaje (140-44). El siguiente es el "ideologema de la América indígena" de Mariátegui, de las ideas revolucionarias izquierdistas en el s. XX. La corriente indigenista se afianza a partir de 1910 como

consecuencia de la reacción en contra del positivismo. Como resultado, se universaliza el concepto de "indígena" que conlleva la valorización de la cultura precolombina, del indígena y del afro-hispanoamericano en los años 30, así como la idea de una "cultura indoamericana común (140-52). Y la última unidad cultural que destaca Chiampi es el "ideologema del mestizaje" en la época de la "generación post-arielista" de los años 30-40, en la que las influencias de Ortega y Gasset y José Gaos hacen reflexionar sobre las circunstancias americanas (154), reflejando el sincretismo racial y cultural de América Latina. El mestizaje se conceptualiza como la base de la identidad y la riqueza latinoamericana, paralelamente, impulsando el rechazo a la hegemonía estadounidense y la superioridad europea. Para Chiampi, este último ideologema es el más importante del siglo y viene expresándose en los escritores latinoamericanos –Rojas, Vasconcelos, Uslar Pietri, Carpentier, Lezama Lima, Octavio Paz, Leopoldo Zea y muchos otros– desde los años 20, siendo, además, el referente de "lo real maravilloso" de Carpentier. A pesar de las diferencias regionales el mestizaje se "homologa" y acepta influencias, si bien modificando los modelos iniciales, en un "mestizaje" estilístico (152-60).

De acuerdo con Chiampi, la unidad cultural del realismo mágico, es el ideologema del mestizaje (178), basado en dos líneas de pensamiento "americanista" de los años 20: un utopismo fundado en el mestizaje y que propone la renovación de los principios de la civilización occidental; y, también, el utopismo con base autóctona que establece la renovación de los principios indígenas subyugados desde la Conquista (152). La unión de ambos implica la unificación cultural que conlleva la búsqueda de las raíces propias y un proyecto de futuro integrador que es exactamente la base del realismo mágico hispanoamericano "antropológico", usando la tipología establecida por Spindler.

Graciela N. Ricci continúa la concepción de ideologemas de Chiampi llevándola más allá: en su opinión, la poética de la narrativa maravilloso-mágica latinoamericana se basa en el contexto cultural latinoamericano, pero también se debe al subconsciente de sus escritores (20-23). Esta concepción enlazaría con el concepto del subconsciente de Jung y la acepción de la memoria cultural de Lotman. Ricci también la relaciona con el desarrollo de la conciencia colectiva e individual, produciendo distintos ciclos míticos presentes en la conciencia del escritor latinoamericano y en el desarrollo de la conciencia americana que emerge en el realismo mágico.

Ricci propone una subdivisión textual más al nivel del contenido en unidades que denomina "mitologemas", códigos arquetípicos que separa en tres ciclos, a cada uno de los cuales corresponden ciertos "ideologemas" según el referente extratextual del ámbito histórico-cultural latinoamericano. Los "mitologemas" que propone son tres. Primeramente, el mito de la creación, que abarca el período 1492-1825. Este período de "extroversión" se corresponde con los ideologemas del Descubrimiento (crónicas españolas), la colonización (crónicas indígenas) y la independencia (Ilustración). El segundo mitologema propuesto por Ricci es el mito del héroe, en el período 1825-1925, de la "introversión", realizado mediante los ideologemas del postcolonialismo (en la oposición civilización/barbarie" de Bolívar, Bello, Sarmiento), del positivismo y neocolonialismo, la "América Latina" (Rodó) y la "América Indígena" (Mariátegui, Vasconcelos). El tercer mitologema sería el mito de la transformación, que estaría dividido en dos períodos: el que iría de 1925-1960, de "centroversión", cubriendo la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría y, el segundo, el período del "mestizaje" y el realismo maravilloso, como denomina Ricci al realismo mágico (60-75). El realismo mágico hispanoamericano, así pues, sincretizaría los fenómenos histórico-culturales de todos los mitologemas y sus respectivos ideologemas (90-91).

Tanto las unidades culturales o ideologemas de Chiampi como los códigos arquetípicos o mitologemas de Ricci presentan la relación del realismo mágico con su herencia histórica, revalorizando su pasado, recuperando la memoria histórica y en particular, la incesante búsqueda de su identidad propia. Como modo discursivo desde el que se reactiva la peculiaridad hispanoamericana mediante sus mitologemas e ideologemas, el realismo mágico antropológico no se desarrolla uniformemente, sino que en él se distinguen distintas fases: la "indigenista", ejemplarizada con la novela *Hombres de maíz* y otras; la fase "del mestizaje", cuyo máximo exponente es *El reino de este mundo*, y en la que se incluyen otras novelas como *Siete lunas y siete serpientes* y *La isla virgen*; y una tercera que podríamos denominar "mestizo-social" en la que si el conflicto racial y cultural está presente dentro de un mestizaje extendido, no se subraya este conflicto en sí, sino la fuerza de las relaciones opresivas en una sociedad ya mestiza. Ejemplos de esta fase serían *Los Sangurimas, Los recuerdos del porvenir, Como agua para chocolate, Pedro Páramo* y *Cien años de soledad.* En las tres fases el discurso

americanista se apoya en el discurso autóctono y africanista en su oposición a la tradición colonial y el neocolonialismo.

Como representante del realismo mágico antropológico "indigenista" Asturias basa sus obras en la realización de la "realidad" guatemalteca por medio de la magia de la mitología que se representa en los textos indígenas, creando una realidad donde lo mágico y lo real forman una mezcla indisoluble. Después de haber trabajado en la universidad francesa en un proyecto de traducción del *Popol Vuh,* texto sagrado de los mayas quichés, se inicia su vena literaria "tradicional maya" escribiendo *Leyendas de Guatemala* (1930). A esta seguirán las novelas *Hombres de maíz* (1949) y *Mulata de tal* (1963), ligadas al mundo mitológico del *Popol Vuh*, cuya difusión fue esencial para el realismo mágico y el excelso valor de la tradición oral, reafirmando, así, el poder extremo de la palabra.

Las ideas de Spengler y de los estudios arqueológicos y etnológicos sobre sociedades primitivas de Lévy-Bruhl, Frazer y Lang (Chiampi 145) influyen en la valoración de la cultura precolombina, del indígena y del afro-hispanoamericano de los años 30, década en la que Asturias inicia la escritura de *Hombres de maíz.* Chiampi indica una doble visión del indígena en dicho período: visto como "objeto estético", "postura neo-romántica de Ricardo Rojas" (146), en que se destaca la belleza, el exotismo de su alteridad en el cultivo del mito del "buen salvaje"; y también, por su papel motor en la rebelión colonial, o, por la influencia del marxismo, como"objeto socio-político", en la representación del salvaje alienado, explotado, héroe-mártir de José Carlos Mariátegui (148).

El ideologema del indigenismo es el más intenso en *Hombres de maíz*, realizándose mediante el mitologema de la introversión. Se realza el orden tribal primitivo de la sociedad precolombina con propiedad colectiva de los medios de producción, en el que el indígena vive en comunidad con la naturaleza y la magia mimética. Es ésta la sociedad de Gaspar Ilóm, la Piojosa y el carácter sagrado del maíz. Por el contrario, la conquista colonial, representada en la incursión de los ladinos (el mestizaje) en las tierras comunales, supone el fin del orden edénico y el inicio de la aculturación –ligada, entre otros, a los personajes de Tomás Machojón y Goyo Yic–, que

se traduce en la aparición de la propiedad privada, la explotación, la perdida de la esfera mítica, de la comunidad con la tierra, de la naturaleza en general y la deterioración de la relación entre hombre y mujer. La denigración social que conlleva el capital, la ciudad y las órdenes que las rigen –enlazados al ámbito de Nicho Aquino, Hilario Sacayón y don Casualidón– es un paso más en la enajenación del individuo (mundo ladino), cuya única posibilidad de salvación reside en el regreso a la etapa primigenia, en el contacto íntimo con la naturaleza. Como puede apreciarse, *Hombres de maíz* exalta al indígena en detrimento del mesticismo, razón por la que se puede considerar perteneciente a la fase "indigenista" del realismo mágico antropológico.

Por el contrario, una gran parte de las novelas mágicorrealistas antropológicas se van a fundar sobre el concepto del mestizaje como la base de la identidad y la riqueza hispanoamericana. Dentro del mitologema de la transformación de Ricci, el realismo mágico antropológico del mestizaje se realiza a partir del ideologema del "mestizaje" de Chiampi, mediante el cual la esencia americana ha sido engendrada en el sincretismo racial y cultural de América Latina.

Esta fase del realismo mágico está íntimamente ligada a la figura de Carpentier y su acepción de "lo real maravilloso" de 1948, si bien otras novelas como *La isla virgen* (1942) de Aguilera Malta ya presentan las características de esta fase del modo con anterioridad a la acuñación del concepto de Carpentier. Por lo general en estas novelas se plantea un conflicto colonial, acompañado por la disyuntiva cultural que surge del choque de las distintas cosmologías. Por ejemplo, en *El reino de este mundo* esta situación se revela en la oposición entre la cosmología de los esclavos negros y la sociedad colonial blanca. En *La isla virgen*, entre los criollos capitalinos y los "cholos" o mestizos.

Lo real maravilloso de Carpentier refleja la necesidad de diferenciación, la búsqueda de una identidad cultural alejada de la europea, pero también, la influencia de los principios surrealistas con los que estuvo en contacto en Francia. Para Carpentier, lo maravilloso es la esencia ontológica de América y la literatura de lo real maravilloso, su expresión. La fe es el sostén de lo real maravilloso, fe que presupone la aceptación americana de su condición maravillosa, no como proyección imaginaria de Europa, sino por naturaleza propia: es decir, supone el reconocimiento de su carácter edénico-utópico,

que implica el movimiento circular, de regreso a los orígenes primigenios, y que gira alrededor del hombre.

De tal manera, desde lo real maravilloso (o realismo mágico) se produce un diálogo con los ideologemas anteriores –de la crónica, de la ilustración neo-utópica, del positivismo y de la América Latina– para negarse la realidad "maravillosa" americana como proyección de lo utópico imaginado. Para Carpentier la realidad americana es barroca, compuesta de simbiosis completas y dispares, por lo que el lenguaje que la representa también ha de serlo, nombrándose la realidad "innombrada" copiosa y acumulativamente. Parte de este barroquismo está formado por el sincretismo del mestizaje. Así, indica Rojas Mix en la antología de Uzquiza González, según Carpentier y otros escritores como Lezama Lima, "el mestizaje aparece esencialmente asociado a la reivindicación del barroco americano y a la afirmación de la singularidad de éste por el aporte indígena que recibe" (52).

En *El reino de este mundo*, ambientada en Haití, la base narrativa se debe a la yuxtaposición de los elementos dispares de la sociedad, a la inversión y distorsión de dos cosmologías: el cristianismo blanco europeo y el vudú de los esclavos negros. Como señala Richard Young en su estudio sobre la novela de Carpentier, aparecerán formas culturales híbridas por la confluencia de dos culturas, aunque la élite oligárquica siempre mantendrá la desigualdad social, cultural y política (38-39). En la sociedad colonial esta yuxtaposición se debe a las diferencias de raza, cultura y posición socioeconómica. Tras la independencia dicho orden es perpetuado por los líderes negros y los mulatos sólo por razones socioeconómicas, una vez que el mestizaje cultural y racial se activa. Carpentier ejemplifica esta simbiosis en los curas negros que aparecen por las llanuras durante el gobierno de Rochambeau, la corte negra de Henry Christophe en Sans-Souci disfrazada de blancos y su falso cristianismo, la introducción al vudú de Paulina, los lances de Solimán en Italia y, finalmente, el mandato de los mulatos. Para Carpentier, al igual que para Asturias en *Hombres de maíz*, sólo mediante el regreso a los orígenes puede realizarse el proceso de renovación.

La isla virgen refleja el conflicto entre los blancos de Guayaquil y los mestizos, o "cholos" del medio rural. Don Néstor, un blanco de Guayaquil, rico hacendado arruinado

por una enfermedad del cacao, intenta recuperarse económicamente explotando la última de sus propiedades, la isla de San Pancracio, maldita según la creencia general. El incrédulo don Néstor termina por creer en el poder sobrenatural de San Pancracio, pues la isla, que simboliza la fuerza de la naturaleza frente a la explotación mercantil, le hace fracasar en todos sus proyectos. En oposición a don Néstor, los mestizos que trabajan para él –quienes fueron traídos mediante engaños y tienen que trabajar hasta pagar su deuda– representan el sincretismo de creencias paganas y cristianas en el que los muertos regresan y, a veces, pueden espantarse con rezos. En la novela, las ánimas llegan a irrumpir en las habitaciones de los trabajadores:

> Los pasos se han acercado tanto, que ya deben estar llegando al covachón. Las voces se apagan. Después, surgen con mayor fuerza. Son unas voces cavernosas, extrañas, como producidas por una conjunción de ecos. De improviso, se sienten trinar las paredes y los pisos. Primero, como si muchos hombres invisibles se agarraran a los barrotes de las puertas y, después, subieran, entraran a los cuartos y empezaran a caminar entre los peones. Estos, enloquecidos, se lanzan afuera. (69)

El escepticismo de don Néstor ante lo inexplicable y su incapacidad para adaptarse a las condiciones que el medio le impone terminan por destruirle. *La isla virgen* podría ser interpretada como una transposición al ideologema de la conquista. Aquí la naturaleza edénica se defiende y destruye a sus oponentes, a aquellos que buscan "El Dorado" con afán de enriquecimiento.

La tercera fase del realismo mágico antropológico que hemos denominado "mestizo-social" se centra en las relaciones de poder en una sociedad ya mestiza. La diferencia con respecto a las fases anteriores, en las cuales también hay una intensa exposición de las relaciones de poder, se halla en que en la fase "mestizo-social" no se hace hincapié en los conflictos entre razas y sus cosmologías. Centrado en el mitologema de la transformación, este realismo mágico se realiza mediante cualquier (o todos) de los ideologemas citados con anterioridad. Esta fase ya aparece desde los años 30, como se aprecia en la novela *Los Sangurimas* (1934) del ecuatoriano José de la Cuadra[6]. De la Cuadra incorpora elementos maravillosos a una realidad cruda en la que lo mitológico y el folclore de una región mestiza, en contacto con la naturaleza, se mezclan con inmensos

problemas sociales. Entre otros, Ángulo ha señalado los numerosos puntos en común existentes entre *Los Sangurimas* y *Cien años de soledad* (54-57).

Los Sangurimas se ambienta en el latifundio "La Hondura", en el montuvio o zonas bajas del trópico ecuatoriano, con formas culturales y de vida en las que confluyen realidad y mito. La novela narra la historia de cinco generaciones de una familia, comparándola con el "Matapalo", un árbol autóctono, el cual según la tradición, mata todo lo que está cerca. La familia, al igual que la vida del montuvio es una amalgama de mitos, violencia, poder, leyendas e incestos. De manera semejante a los Buendía la saga se inicia con el asesinato, que obliga al éxodo para fundar un lugar. Además, también se trata de una familia patriarcal, hay una constante repetición de nombres y circunstancias y, finalmente, terminan por perder su poder.

Si la inclusión de lo social es importante en el realismo mágico en general, en el antropológico es una cualidad fundamental. Es por ello que en las novelas pertenecientes al mismo, según la crítica ya mencionada, hay una intensa exposición de las relaciones de poder. En principio dicha cualidad pone de manifiesto la naturaleza subversiva del realismo mágico hispanoamericano, como se ilustra con los comentarios de *El reino de este mundo*, *Cien años de soledad*, *Hombres de maíz* y *Los Sangurimas*, entre otros. No obstante, el tratamiento de las relaciones de poder en los textos mágicorrealistas puede también reafirmar posiciones hegemónicas en detrimento de alteridades varias: ejemplos son los casos de la otredad femenina y la conversión del otro en Yo, que produce la circularidad del poder. Estos puntos se van a tratar en capítulos posteriores.

La Unión Soviética y el realismo mágico

La inclusión de elementos irracionales en los textos literarios tiene una larga tradición en la literatura rusa. Desde las *bylinas*[7] y el rico folclore ruso hasta la literatura del siglo XIX –con figuras como Gogol o Dostoevsky– y del siglo XX lo irracional ha estado ligado a numerosos movimientos literarios que han obtenido una mayor o menor aceptación sociopolítica en cada período histórico.

Si el decidido triunfo del realismo en la literatura de la segunda mitad del siglo XIX condenó la literatura de fantasía a un estado latente, lo irracional y lo grotesco,

tomados de la obra gogoliana y del folclore tradicional ruso, nuevamente irrumpen a finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX en las obras de escritores simbolistas[8] como Andrei Bely, Fyodor Sologub y Aleksei Remizov. Los elementos de lo extraño, lo sobrenatural y lo fantástico ocupan un lugar primordial en los textos literarios de los años 20, teniendo una inmensa relevancia en la literatura de los primeros años del régimen soviético. Aunque la irrupción del realismo socialista como doctrina oficial en 1932 suele interpretarse como una forzosa interrupción en el empleo de lo irracional en la literatura rusa del s. XX, lo cierto es que aún durante los años 30 y 40 los modos de literatura de lo irracional se cultivaron tímidamente y de forma clandestina. Es decir, estos modos literarios no desaparecen, aunque se ha de esperar hasta la etapa post-estalinista para que recuperen la fuerza que poseyeron durante las primeras décadas del siglo.

A partir de los años 50, en la época post-estalinista, se vive una progresiva recuperación de lo irracional debida parcialmente a su empleo como reacción al realismo socialista que poco a poco va perdiendo su carácter sagrado. Así, como señala A. I. Utejin en el estudio colectivo *Sovremennaia russkaia sovetskaia povest'*, desde los años 50 se aprecia un mayor interés en la descripción de la "dukhovnoi zhizni 'obyknovennogo' cheloveka, interes k ego vnutrennomu miru, utverdzhenie vysokoi tsennosti otdel'noi lichnosti" (5-6) [vida espiritual de la persona "común", interés en su mundo interior, confirmación del alto valor de su individualidad][9]. Dicho interés viene acompañado de la introducción de un mayor lirismo en la prosa y una tímida experimentación en distintas direcciones. En este particular V. I. Protchenko indica que "znachitel'noe razvitie poluchili v 60-e gody takie vidy povesti, kak sotsial'no-bytovaia i sotsial'no-psikhologicheskaia" (*Sovremennaia* 167) [en los años 60 las novelas socio-costumbristas y socio-psicológicas alcanzaron un gran desarrollo]. Otros factores que también influyen en la mencionada recuperación de lo irracional son un claro retorno a la rica tradición de lo sobrenatural en la literatura rusa, la buena acogida que recibe este tipo de literatura entre el público lector y, sin lugar a dudas, el contar con un relativo beneplácito estatal que por razones políticas favorece una limitada apertura literaria.

Pero además de los factores mencionados, el impulso de la literatura de lo irracional en lo cotidiano, el realismo mágico, que se percibe en la literatura soviética

particularmente desde los años 70, está en cierta forma relacionado con el éxito del realismo mágico hispanoamericano, influencia reconocida por parte de los autores soviéticos que cultivan el modo en este período. La importancia del realismo mágico soviético, al igual que de la literatura de fantasía en general va en aumento hasta los años 80, denominados la "década fantástica" de la literatura rusa. Este fenómeno conserva su vigencia aún en los primeros años del siglo XXI, cuando los modos literarios que incluyen lo irracional permanecen entre los favoritos de los escritores y lectores rusos.

De manera semejante al caso hispanoamericano, las creencias rusas también tienen su fondo de hibridismo. Por ello, lo irracional en la literatura rusa-soviética corresponde a la doble vertiente de la tradición cristiana y la pagana. Por un lado, se recoge la religión cristiana oficial, fundamentalmente la tradición ortodoxa, religión mayoritaria y de gran arraigo entre la población rusa. Por otro lado, existe una fuerte pervivencia del chamanismo y otras religiones paganas diluidas en creencias populares en el conglomerado de pueblos de la URSS. En Rusia, el chamanismo[10], que viene practicándose en partes centrales del país (Siberia) y otras zonas más cercanas a los grandes centros urbanos como Moscú y San Petersburgo desde tiempos inmemorables hasta la actualidad, ofrece múltiples variedades de acuerdo con la nación[11] que lo practica. Algunas de estas variedades, como el chamanismo siberiano, presentan grandes similitudes con las creencias precolombinas hispanoamericanas[12]. Muchas de estas creencias paganas forman parte de la cosmología de los numerosos grupos étnicos que se integran en la República de Rusia (ahora Federación Rusa) y han permanecido vivas hasta nuestros días. De tal manera, la literatura soviética no sólo hereda la tradición ortodoxa, sino que también se hace eco del chamanismo, las creencias populares y las supersticiones, aspectos enraizados en la cultura rusa y que se han mantenido vivos en la sociedad soviética a pesar de su proclamado ateismo y cientificismo social[13].

Antecedentes e inicios del realismo mágico soviético

A finales del s. XIX e inicios del s. XX se vive una revolución en el panorama cultural ruso paralela a la efervescencia sociopolítica del momento. La fallida revolución de 1905 y la riqueza de los movimientos modernistas en la URSS ejemplifican el deseo de ruptura con el orden sociopolítico imperante y, en cuanto a la cultura, con la

imposición del realismo y positivismo. Data de estas fechas el inicio de movimientos artísticos como el simbolismo[14], el acmeismo[15], el futurismo[16], el ego-Futurismo[17], el suprematismo y el constructivismo[18] entre otros, los comienzos de las carreras de los pintores Vasili Kandinsky[19], Kazimir Malevich y Chagall, además de compositores de la talla de Stravinsky. Se crea un cúmulo de sociedades literarias que hacen posible la prolongación de la ebullición cultural de inicios de siglo hasta más allá de la Revolución de Octubre, de los primeros años de la Unión Soviética y de la NEP[20], fomentándose la creatividad, el desarrollo y el intercambio cultural[21]. En este período, a finales del s. XIX y en las primeras décadas de la revolución, hace su aparición una masa lectora que se incorpora rápidamente al mercado lector (Kozlov 163-64). El nuevo grupo receptor se inclina por un tipo de literatura que difiere del modelo realista clásico, prefiriendo la literatura de fantasía y el humor satírico o irónico, lo que parcialmente explica el profuso cultivo de este tipo de literatura en las primeras décadas del s. XX.

El descontento con el régimen autócrata zarista es un factor clave en el éxito de las teorías sociales revolucionarias en Rusia y en el despertar de los sentimientos de justicia social y defensa del campesinado que se perciben ya a finales del siglo XIX y se reflejan en distintos movimientos culturales[22]. Hay un deseo de cambio que viene ligado, por una parte, a la necesidad de un nuevo orden social, pero por otra, a la reafirmación del pueblo ruso en su propia identidad. Todo ello se traduce en la revalorización del campesino y la naturaleza como fuentes de la cultura nacional, la trascendencia del folclore y las tradiciones rusas (*bogotyri, byliny*), el auge del misticismo, de la iconografía y la historia medieval. En síntesis, todos estos elementos contribuyen a la mitificación del pasado ruso y la formación del espíritu nacional, que conecta con la resurrección del espíritu rusófilo y de alguna manera cierra los debates entre rusófilos y pro-occidentales del siglo anterior. Como parte indiscutible de la cultura tradicional rusa vuelve a entrar en escena lo irracional en la vida cotidiana tanto por el folclore, las creencias paganas y ortodoxas, como por el misticismo. En estas primeras décadas del siglo XX lo irracional adquiere una fuerza tan asombrosa en la literatura que autores quienes cultivan otros modos literarios no vacilan en adoptarlo en algunas de sus obras. Así, el cuento X de la serie "Skazki ob Italii" (traducido como "La madre del monstruo",

1912) de Máximo Gorky posee características neorrealistas al crearse entre la comunidad de pescadores una atmósfera extraña por la presencia del niño monstruoso.

En la reincorporación de lo sobrenatural al mundo natural en estos años parecen haber contribuido las ideas filosóficas y religiosas que tan grande difusión adquirieron a finales del s. XIX y principios del XX en Rusia y el resto de Europa. Es de destacar la influencia del filósofo religioso ruso Vladimir Soloviov en el pensamiento y en figuras intelectuales de su época –los simbolistas Blok y Bely– o en escritores de los años 20 como Andrei Platonov. También, el influjo de la sociedad religiosa-filosófica del escritor Dmitri Merezhkovski, cuyas ideas emplea en sus obras y promueve junto a su esposa, la también escritora Zinaida Gippius, quienes ejercen una notable proyección en la Rusia de la época. Y, por supuesto, es necesario incidir en el papel del filósofo austriaco Rudolf Steiner, todo un fenómeno cultural en la Europa del momento. Las ideas de estos pensadores repercuten en un sinnúmero de representantes culturales rusos del tiempo. Steiner, por ejemplo, influye considerablemente en la cosmovisión de Bely, quien más tarde divulga las enseñanzas de su maestro en las conferencias que da en las sociedades proletarias de la recién creada Unión Soviética.

Merece destacar el papel de lo irracional ya en la obra de los escritores simbolistas por la influencia que éstos ejercen sobre las generaciones posteriores de escritores soviéticos durante los años 20, a los que exponen a las ideas que impregnan sus obras. Andrei Bely, considerado uno de los líderes del Simbolismo ruso, crea en varias de sus novelas y cuentos un ambiente misterioso, en el que lo irracional y lo racional se funden en un universalismo cósmico que refleja la influencia de la filosofía antroposófica de Steiner. Un buen ejemplo es su novela *Peterburg*[23], publicada íntegramente en 1916, de ambientación fantasmagórica, en la que un burócrata sufre una crisis "existencial". Otro caso similar lo encontramos en la prosa del simbolista Fyodor Sologub, que ilustra una constante amalgama de lo racional y lo irracional acompañada de una marcada sexualidad frecuentemente ligada a la muerte. Ya su primera novela *Tyzholye sny* (Sueños pesados, 1896) se caracteriza por una dualidad entre lo natural y lo sobrenatural cargada con toques demoníacos y envuelta en una atmósfera de hastío existencial. Sologub continúa en la misma línea en *Melki bes* (El pequeño demonio, escrita en 1892-1902 y publicada en 1905), ambientada en una zona rural. En *Tvorimaya legenda* (La

leyenda creada, 1905-1913) [24] se aprecia una evolución estilística hacia el neorrealismo así como sorprendentes similitudes con el realismo mágico ontológico según lo define Spindler. En esta última novela los eventos sobrenaturales se funden con la vida cotidiana, se experimenta con innovaciones estilísticas y la ficción se combina con toda una serie de referencias a la realidad socio-histórica contemporánea al autor. Una de las novelas del también simbolista Remizov, *Prud* (El estanque, 1905), fue publicada simultáneamente con *Melki bes* de Sologub, poseyendo una increíble semejanza con ésta tanto por el estilo como por el uso de lo irracional y elementos infernales en la representación de la vida cotidiana (Gracheva 171-72).

Con estos antecedentes surge más adelante el "neorrealismo" o realismo mágico de los años 20, que sigue la acepción de Roh con el "extrañamiento" causado por escenas cotidianas o por los objetos más banales de la existencia diaria, proceso por otra parte explicado magistralmente por el ruso Shklovski. Lo mágico se produce por la sorpresa, la sensación de extrañeza que provoca la observación de estos hechos desde una perspectiva "desnaturalizada". Podemos considerar este momento la fase "metafísica" del realismo mágico de acuerdo con la clasificación, que como vimos, propone Spindler.

Al igual que en el caso del realismo mágico hispanoamericano "metafísico" de las primeras décadas del s. XX la realización del modo está ligada al intercambio cultural con las vanguardias europeas. En el particular soviético, con el modo según la concepción de Roh, pero usando la denominación de Hartlaub, *Neue Sachlichkeit*, y también, la de *Realism Nouveau* (neorrealismo). Además, como ya se ha mencionado con anterioridad, Ehremburg participó en *900. Novecento* de Bontempelli, un enlace más entre el realismo mágico y los principales actores en la escena cultural soviética del período. Estos lazos son posibles porque durante la primera década de la Unión Soviética, hasta inicios de los años 30, el intercambio cultural con el extranjero sigue siendo fluido. Una gran parte de los escritores de la época realiza estudios, viaja con frecuencia o reside en el extranjero, por lo que conoce otros idiomas y mantiene contacto directo con la cultura europea en general[25]. Son especialmente estrechas las conexiones con el panorama cultural francés y alemán, países donde una comunidad rusa de proporciones considerables se había asentado sobre todo durante el siglo XIX.

Debido a este contexto de cooperación cultural, la publicación de trabajos literarios en el extranjero continúa siendo una práctica común durante los años 20, por lo que no es sorprendente que obras de Pilnyak y Zamyatin, entre otros, se publiquen primeramente en Berlín, desde donde se distribuyen por la Unión Soviética (Brown, *Soviet Russian* 84). E incluso se crean editoriales en distintos países, como "Berlin/Petrograd", que publican obras de escritores rusos, las cuales también circulan libremente por el territorio soviético. Además, se crean proyectos de revistas en ruso publicadas en el extranjero, como las revistas *Nakanune* (editada en Berlín) y *Vesch/Gegenstand/Object*[26]. El objetivo principal de la revista *Vesch/Gegenstand/Object* era el intercambio cultural entre Rusia y los países europeos. La mayoría de los artículos de la revista se centraba en los nuevos movimientos artísticos europeos y estaban escritos en ruso, por lo que su publicación contribuyó a diseminar los conceptos de la *Neue Sachlichkeit* entre los intelectuales soviéticos.

La figura de Evgueni Zamyatin ofrece un interés particular no sólo por su obra[27], sino por la influencia vital que ejerció en el movimiento neorrealista soviético de los años 20. Tras regresar de Inglaterra en 1917 Zamyatin aceptó la invitación de Gorky para trabajar en el consejo editorial de *Vsemirnaia literatura* (Literatura mundial). Zamyatin escribió múltiples relatos, entre ellos "Mamai" y "Lev", en un estilo narrativo que denominó "neorrealismo" y que en su opinión, era una simbiosis de realismo y simbolismo. El neorrealismo para Zamyatin estaba basado en la yuxtaposición de lo irreal y lo real, la representación de la realidad grotesca, la descripción de lo irreal percibido como real, el empleo de lo hiperbólico, el humor y la concentración en el detalle: "As he said, his art portrays the world as it might be seen in a storm from the mast of a ship listing at a forty-five degree angle" (Brown, *Russian Literature* 50). En suma, Zamyatin percibe los objetos como si fueran contemplados a través de un caleidoscopio o reflejados en un espejo, técnicas profusamente empleadas en el realismo mágico o neorrealismo del período. Zamyatin enseñó técnica literaria en el Estudio de Literatura de la Casa del Arte, donde tuvo la oportunidad de diseminar los principios del neorrealismo. Asistieron a sus lecturas muchas de las jóvenes promesas del momento, entre otros, Konstantin Fedin, Nikolai Nikitin, Mikhail Zoschenko, Venyamin Kaverin, Efim Zozulia y Iuri Olesha, muchos de los cuales asimilaron los principios en sus obras.

Tras la revolución se pretende popularizar la cultura, hacerla accesible a una fracción mayor de la población. Ya a partir de 1918 se impulsa la creación de talleres de escritura con la intención de desarrollar una literatura proletaria y crear nuevos cuadros de escritores. Literatos de prestigio tales como Alexander Blok, Valeri Briusov y Evgueni Zamyatin acogen la iniciativa con entusiasmo y colaboran impartiendo cursos de técnica y composición literaria en los que transmiten su bagaje cultural y el conocimiento inherente a las tendencias culturales que les son más afines. De estos talleres surge un elevado número de los escritores más importantes de las siguientes décadas. Un buen exponente es el grupo "Serapionovy Bratia" (Los hermanos Serapion), configurado en 1920 en Petrogrado. Este grupo, que emplea en sus obras lo grotesco al mismo tiempo que transmite una visión caleidoscópica del mundo, publica su primera colección de artículos e historias en 1922. Como recuerda Brown, Evgueni Zamyatin participó directamente en la formación de los "Serapionovy Bratia" y Victor Shklovski fue uno de sus líderes teóricos (*Soviet Russian* 71). No es de extrañar, pues, que los "Serapionovy Bratia" adopten la técnica del "extrañamiento" de Shklovski y el empleo de lo extraño y sobrenatural en lo cotidiano de escritores como Zamyatin. De este círculo surgen los escritores neorrealistas o post-expresionistas de los años 20, depositarios de toda una tradición rusa de lo irracional y partícipes de las corrientes culturales europeas que lo revalorizan. Muchos de los escritores de esta nueva generación producen, siguiendo el modelo del neorrealismo, textos intensamente irónicos o paródicos en los que los hechos más inusuales ocurren en la vida diaria: los objetos cotidianos cobran vida o turban al personaje/narrador y/o al lector por su inquietante extrañeza, o diálogos mágicos con animales u objetos irrumpen en el mundo natural de cada día.

Iuri Olesha es un buen ejemplo de esta generación. Trabajó de 1922 a 1926 en la revista junto con escritores de la talla de Ilf y Petrov, Isaac Babel y Mikhail Bulgakov, con los que comparte el humor, la parodia y los recursos estilísticos neorrealistas. En su novela *Zavist'* (Envidia, 1927) recrea el mundo urbano de su época y los profundos contrastes socioculturales que surgen entre el nuevo orden soviético y el antiguo zarista. A partir del humor más ácido, el mundo de *Zavist'* está compuesto de dicotomías: entre los efectos mágicos y el misterio de lo irracional, por un lado, y los detalles más banales y materialistas inherentes a la sociedad; entre la inocencia y la obscenidad; los valores

intelectuales o manuales del orden anterior y el mundo práctico, mecanizado del presente; entre la creación imaginativa y la máquina, la industrialización y la producción. Entre estos aspectos temáticos de la novela destaca el de la representación del conflicto entre el individuo y su libertad individual frente a la colectividad en un momento de grandes cambios en el que el bien común parece exigir el sacrificio del individuo.

El protagonista, narrador focalizador en gran parte de la novela es Nikolai Kavalerov, cínico, desencantado y vicioso personaje que representa a una intelectualidad desplazada en el nuevo orden. A partir de su focalización se hace una presentación caricaturesca, altamente satirizada, de Andrei Babichev, quien le ha recogido de la calle, alimenta y da cobijo. Karalerov vitupera desde la facilidad de Andrei Babichev para defecar mientras entona melodías "Sokrashchaisia, kishka, sokrashchaisia ... tram-ba-ba-bum!" (7) [Se contrae el intestino, se contrae...¡tram-ba-ba-bum!] a su descripción física y maneras groseras:

> Kogda on lozhitsia na tsinovku spinoi i nachinaet podnimat' poocheredno nogi, pugovitsa ne vydershivaet. Otkryvaetsa pakh. Pakh ego velikolepen. Nezhnaia podpalina. Zapovednyi ugolok. Pakh proizvoditelia. Vot takoi zhe zamshevoi matovosti pakh videl ja u antilopy-samtsa. [...] Emu ne nado prichesyvat'sia i privodit' v poriadok borodu i usy. Golova u nego nizko ostrizhena, usy korotkie –pod samym nosom. On pokhozh na bol'shogo mal'chika-tolstiaka. (Olesha 8)
>
> [Cuando se tumba boca arriba sobre la estera y comienza a levantar las piernas consecutivamente, el botón no aguanta. Se descubre el pubis. Su pubis es magnífico. Tierna mancha rojiza. Rinconcito íntimo. Pubis del productor. Tal pubis gamuzado vi en el antílope macho. [...] A él no le hace falta peinarse ni arreglarse la barba y el bigote. Tiene el pelo muy corto y el bigote corto también, bajo la misma nariz. Parece un enorme niño gordinflón.]

Andrei Babichev representa el nuevo orden de la NEP centrado en la producción, lo material y práctico, pero sumido en la ignorancia cultural. Los ideales de la nueva sociedad están simbolizados en la obra excelsa de Babichev, el "Chetvertak", un inmenso comedor donde se podrá almorzar por poco dinero, por un *chetvertak*[28]. Nikolai Kavalerov nos relata hasta el mínimo detalle de la vida cotidiana, todo ello envuelto en un aura extraño, inquietante. El "enfoque ultrapreciso" es una norma en toda la novela: la

escena de Andrei Babichev haciendo gimnasia en el salón se inicia con la descripción global de la sala hasta que el enfoque se detiene en el botón madreperla que le cierra los pantalones de deporte a Babichev a la altura del vientre (8). También la relación de Kavalerov con los objetos comunes está revestida de magia y refleja una visión mágicorrealista del mundo:

> Menia ne liubiat veshchi. Mebel' norovit podstavit' mne nozhku. Kakoi-to lakirovannii ugol odnazhdy bukval'no ukusil menia. S odeialom u menia vsegda slozhnie vsaimootnoshenia. Sup, podannii mne, nikogda ne ostyvaet. Esli kakaia-nibud' drian' –monetka ili zaponka – padaet so stola, to obychno zakatyvaetsia ona pod trudno otodvigaemuiu mebel'. Ja polzaiu po polu i, podnimaia golovu, vizhu, kak bufet smeetsia. (8)

> [Los objetos no me quieren. Los muebles tratan de hacerme la zancadilla. Una vez una esquina barnizada literalmente me mordió. La manta y yo siempre hemos tenido una relación difícil. La sopa que me sirven a mí nunca se enfría. Si cualquier porquería –una moneda o un gemelo– se cae de la mesa, por lo general rueda debajo de un mueble difícil de mover. Yo me arrastro por el suelo y cuando levanto la cabeza veo cómo el aparador se ríe.]

En *Zavist'* Olesha emplea constantemente la técnica del *ostranenie* (defamiliarización, extrañamiento) de Shklovski para que lo familiar adquiera matices inesperados para el lector. También ayudan a crear la atmósfera extraña de la novela las múltiples alusiones a los espejos y los desdoblamientos que parecen producir. Y, no menos, las continuas menciones a la máquina "Ofelia", construida supuestamente por Ivan Babichev, el hermano de Andrei, con intenciones fraticidas, y contra quien aparentemente "Ofelia" acaba por rebelarse.

Zavist' de Olesha no es un ejemplo aislado de realismo mágico soviético en esta primera fase "metafísica". Del mismo autor pueden considerarse pertenecientes al modo "Liompa" (Liompa, 1929) y "Liubov" (Amor, 1929). Tampoco pasan desapercibidos los rasgos mágicorrealistas en los textos de otros escritores de estos primeros años del régimen soviético, entre los que cabe destacar "Iesusuv grekh" (El pecado de Jesús, 1922) de Isaac Babel, "Egipetskaia marka (El sello egipcio, 1928) de Osip Mandelstam y "Diaboliada" (1925) de Mikhail Bulgakov.

Cuando la apertura cultural de la Unión Soviética va llegando a su fin conforme varía la situación sociopolítica del país, gran parte de los textos literarios del momento captan la alienación del individuo frente al colectivo y el poder estatal centralizado que gradualmente se va intensificando. Este conflicto está magistralmente expuesto en *Zavist'* de Olesha y "Diaboliada" de Bulgakov. Si bien la literatura de fantasía aún se tolera, aunque cada vez con mayor reticencia, el racionalismo práctico que se impone en todos los aspectos de la vida termina por abarcar las artes, destruyendo la esfera mágico-religiosa, negando las raíces culturales e impidiendo la realización del individuo. A partir de 1932, cuando el realismo socialista se instituye ya completamente como el método artístico oficial, la situación de la literatura de fantasía sufre un severo revés. Es censurada, aunque no desaparece, sino que permanece inédita y se cultiva en la clandestinidad: ahora el mundo natural más cercano es el único posible y la imaginación se emplea para forjar los nuevos mitos del recientemente surgido ciudadano soviético, su identidad y la identidad de la Unión Soviética. Esta situación se refleja en la novela *Master i Margarita* de Bulgakov.

El realismo mágico "antropológico" y "ontológico" en la Unión Soviética

Los cambios sociopolíticos que comienzan a afectar el país bajo el mando de Stalin dejan una profunda huella en el pensamiento y la literatura soviética de las siguientes décadas. Lo irracional se destierra de la literatura y el realismo socialista se impone como el modo de escritura oficial de la Unión Soviética desde los años 30 hasta la época post-estalinista. El objetivo de esta imposición es la potenciación de la cosmogonía soviética centrada en la construcción de un nuevo país y modelo de ciudadano, basados ambos en la tecnología, el progreso y el materialismo marxista.

Como Yndurain explica, el propósito del realismo socialista consiste en reflejar la supuesta "realidad" de la sociedad soviética y sus valores, si bien de forma idealizada, reforzándose la idea de que tras el cambio logrado por el proletariado se vive en armonía y que el progreso y el bienestar conquistados se han alcanzado mediante el sacrificio individual por el bien común. De tal manera, y según los principios del modo impuesto, el mundo descrito en el realismo socialista muestra los logros del futuro socialista libre de los conflictos de la sociedad burguesa (76). La sociedad soviética y el modelo de

ciudadano soviético del realismo soviético se representan completamente desligados de todo aspecto sociocultural anterior a la era soviética. Esta ruptura con las tradiciones y la historia obliga a forjar nuevos mitos basados en los aspectos de la nueva sociedad que se desean destacar. Empleado como medio difusor y educativo, el realismo socialista se aleja progresivamente de su objetivo primero, el mostrar fielmente la sociedad proletaria. Por el contrario, termina convirtiéndose en un "arte fantasmagórico" (Syniavsky) repleto de personajes míticos irreales, en una "realidad" soviética ajena a la realidad que pretende reflejar (Syniavsky 441-46).

Durante la era estalinista la literatura de lo irracional se considera un peligro ideológico por su alejamiento de los ideales revolucionarios y su ironía, en la que las autoridades creían adivinar la crítica a la nueva sociedad. No obstante, a pesar de los esfuerzos desmedidos por erradicarla, este tipo de escritura continúa produciéndose, si bien clandestinamente, por lo que, desgraciadamente, hasta los años 60 apenas se tiene conocimiento de algunos casos excepcionales.

Mikhail Bulgakov es el ejemplo más notable. En sus obras Bulgakov utiliza diversos modos de escritura que engloban lo irracional[29]. La obra más conocida de Bulgakov es *Master i Margarita* (El maestro y Margarita), escrita desde 1928 a 1940, y publicada en 1966-1967 en la revista *Moskva*. La aparición de *Master i Margarita* fue todo un acontecimiento en el panorama literario soviético, produciendo múltiples seguidores de su estilo en las décadas posteriores.

El carácter mágicorrealista de *Master i Margarita* ha sido subrayado en numerosas ocasiones. Por ejemplo, en *Magic Realism and The* Fantastic, Chanady compara la novela con *Hombres de maíz* y señala que en ambos casos nos hallamos ante "a coherent code of the supernatural" (21), característica básica del realismo mágico que los textos comparten. La diferencia entre las dos obras, continúa Chanady, se debe a que mientras el mundo irracional de *Hombres de maíz* se realiza mediante las creencias primitivas americanas, en *Master i Margarita* se lleva a cabo mediante supersticiones europeas (21), restos de las creencias primitivas de los distintos pueblos europeos.

Con alusiones a *Fausto* de Christopher Marlowe, *Master i Margarita* es una sátira de la vida moscovita de los años 30 en la que Satán y sus secuaces hacen su aparición en

la ciudad irrumpiendo en el racionalista orden soviético. La novela de Bulgakov formaría parte del realismo mágico antropológico según la descripción de Spindler: no sólo está impregnada de la cosmología cultural de las creencias cristianas y precristianas rusas, sino también de las contradicciones entre un punto de vista racional que niega la existencia de lo irracional y aquel de los creyentes de la magia, que comparte el narrador. Las creencias cristianas están representadas en la novela, además de por la presencia de Satán personificado en Voland, por el debate sobre la existencia de Jesús de Nazaret, cuestión fundamental tanto al nivel de contenido como estructural por los capítulos intercalados acerca de la muerte de Jesús. La superstición o creencias paganas aparecen representadas en la existencia de una *nechistaia sila* (fuerza maligna, espíritu del mal), los lazos entre las fuerzas demoníacas y la magia negra, la aparición de brujas y la celebración del Sabbatt, las noches de luna llena y la figura del gato como animal servidor de las fuerzas del mal.

Bulgakov también emplea el poder transgresivo del realismo mágico para hacer una crítica satírica de la situación sociocultural y política de su tiempo. Así, personajes, instituciones y lugares de Moscú bien reconocibles se combinan con las fechorías del demonio y toda su corte, mientras que en la narración se intercalan regularmente episodios de la novela escrita por el maestro acerca de la crucifixión de Jesucristo. El servilismo político de los miembros de las asociaciones literarias, las dificultades con las que se enfrenta la población para conseguir una vivienda, las actividades de la policía secreta y otros muchos detalles de la sociedad se reflejan satíricamente en *Master i Margarita*. En estas líneas, las escenas carnavalescas se suceden, siendo las más llamativas la actuación de magia negra del Profesor Voland que termina con la enajenación colectiva de la audiencia, y por supuesto, el baile demoníaco organizado por éste.

La novela ofrece una alta intertextualidad junto a una gran variedad de innovaciones estructurales y estilísticas características del realismo mágico que están asimismo presentes en el texto de Bulgakov. Además de la auto-reflexividad de la escritura, uno de los temas principales que se tratan en la novela es el de la creación de productos literarios y su desaparición por la acción de las fuerzas sociopolíticas que constriñen la libertad creadora del autor. El tono es divertido e irónico, cargado

simultáneamente de matices pesimistas por la futilidad del ser humano y su invariable decrepitud moral, por lo que finalmente, Margarita y el maestro, su amante, abandonan la tierra junto con el demonio por ser la única manera de escapar a la intolerancia opresiva de la vida terrenal. Con todo ello, Mikhail Bulgakov en su novela mágicorrealista *Master i Margarita* propone un retorno a las raíces tradicionales: a las supersticiones, a la religión, en definitiva, a la recuperación de la esfera de lo irracional y las creencias ancestrales ante el empobrecimiento metafísico y cultural de la nueva sociedad soviética.

Los cambios políticos que tienen lugar tras la muerte de Stalin permiten que el sector más liberal de la esfera artística y política pueda alzar la voz en protesta contra la larga imposición del realismo socialista, logrando así una cierta distensión de la censura. Este período de relajación se denomina *Ottopel* ("Deshielo"), tomando el nombre de la novela de Ehrenburg. Brown distingue dos "deshielos" en la era post-estalinista: el primero de un año de duración, desde marzo de 1953 a marzo de 1954, finalizado por una reacción conservadora y un segundo "deshielo" en 1956 –hasta la revuelta húngara de octubre de 1956– durante el cual los escritores se benefician de un período de libertad sólo comparable al que tuvieron durante los años 20 (*Russian* 207).

Las etapas de liberalización y recesión que se viven a partir de los años 50 están directamente ligadas a la tendencia de la fracción política que ocupa el poder en cada momento determinado[30] y también son consecuencia directa de las crisis de la política internacional. Si la revuelta húngara de 1956 resultó en una mayor censura literaria, la crisis de los misiles cubanos del otoño de 1962 asimismo se traduce en medidas represivas contra la frágil libertad literaria obtenida ese mismo año, si bien la consecuente recesión se mantiene por unos meses. Por supuesto, la primavera de Praga también conlleva una reacción conservadora inmediata en 1968 (*Soviet Russian* 7).

No obstante, con un grado mayor o menor de apertura artística, el proceso de liberalización con respecto del período estalinista es evidente y se traduce en la recuperación de lo irracional y la exploración de nuevas formas literarias tras el reconocido desgaste del realismo socialista. Muchos de los escritores que han permanecido silenciados o inéditos desde finales de los años 20 comienzan a redescubrirse y reeditarse a partir de los años 50. Tales son los casos de Mikhail

Bulgakov, Ilf y Petrov, Isaak Babel y Zoshchenko, todos ellos prohibidos durante la era estalinista. Además, la literatura clandestina se multiplica y una parte de los escritores divulga su obra mediante *samizdat*[31] o *tamizdat*[32]. También aparecen revistas clandestinas tales como *Boomerang, Cocktail, Sintaxis* o *Phoenix* que diseminan los textos de mayor actualidad. De acuerdo con Synyavsky y Brown, la existencia de una literatura clandestina que escapa a la censura y además tiene éxito, fuerza al gobierno a "hacer concesiones" a los escritores que publican en los medios oficiales, en *gosizdat*[33] (*Russian* 292). El resultado de estas concesiones no se hace esperar y se da un giro en el tratamiento de los temas del realismo socialista (todavía en vigor), aparecen nuevos temas y, lo más importante, resurge el tema de lo irracional en la literatura soviética ya que incluso escritores consagrados al realismo socialista durante las últimas décadas incorporan ahora lo irracional en sus obras, como *Svyatoi Kolodets* (El pozo sagrado, 1966) de Valentin Katayev, denominada "fantasía simbólica" (Brown, *Russian* 18). Las razones que provocan el impulso de lo irracional en este período son varias. Primero, lo irracional permite expresar opiniones metafóricamente y evitar la censura, ya que el mensaje se halla codificado en el subtexto; segundo, por razones estéticas debido a la saturación que produce el realismo socialista; y, otra razón a tener en cuenta es que lo irracional estaba en boga durante esos años en el panorama internacional, en particular en la literatura latinoamericana, influyendo, como ya sabemos, en la literatura soviética a partir de los años 60.

El cambio de clima sociopolítico que se vive en la Unión Soviética durante los años 60 y 70 permite la representación de una realidad multidimensional de mayor complejidad gracias a la reemergencia en la literatura de lo irracional, lo grotesco, la ironía, la religión, la naturaleza, las supersticiones, las tradiciones y el folclore. Los escritores, Astafev, Belov, Evtushenko y Bondarev, entre otros, utilizan la ironía y lo irracional como vehículo de expresión de su descontento con el sistema. Además, muestran su inefable decepción con la naturaleza humana. Como modelos de técnica y estilo, los escritores jóvenes de estas décadas vuelven su mirada hacia los clásicos del siglo XIX –en particular Gogol y Dostoevsky,– los escritores soviéticos de los años 20 y principios de los 30, y también, hacia la literatura extranjera del siglo XX, principalmente occidental. El interés que despierta la literatura latinoamericana en los años 60 y 70 (el

llamado "boom") también afecta la Unión Soviética, donde circulan ampliamente las obras de numerosos escritores latinoamericanos. Autores soviéticos como Aitmatov, Dumbazde y Rasputin, entre otros, reconocen el realismo mágico de García Márquez como una "influencia formativa", particularmente *Cien años de soledad*, publicada en ruso en 1970 (Ospovat 24; Peterson 11). Un ejemplo más que evidente es la novela de Serguei Zalygin *Iuzhno-amerikanski variant* (Variante Sudamericana) publicada en 1973. Otros, más tardíos, son *Sandro iz Chegema* (Sandro de Chegem, 1979) de Fazil Iskander y *I dol'she veka dlitsia den'* (El día dura más de un siglo, 1980) de Chinguiz Aitmatov.

No obstante, aún durante los años 60 y 70 se mantienen dos clases de cultura alternativa al realismo socialista: la que apoyan las instituciones por adecuarse al "ideario progresista nacional" (término de Nelly Richard) y que por lo tanto se publica en *gosizdat*; y otra, periférica, compuesta de "propuestas disfuncionales a la racionalidad programática de las gestiones político-partidarias de los agentes [del cambio]" (Richard 13), que continúa circulando en *samizdat* o publicándose en *tamizdat*.

En *Subversive Imaginations*, Nadya Peterson divide la prosa post-estalinista de lo irracional en tres grupos: ciencia-ficción[34], la prosa *gorodskaya* (urbana) de lo cotidiano (*byt*) –centrada en la vida diaria de la gente común– y la prosa del campo, que aparece sobre todo tras la etapa del "deshielo" y simpatiza con la vida rural y sus tradiciones (34). El realismo mágico, en las tipologías antropológica y ontológica que establece Spindler, sobre todo, se realiza en los dos últimos grupos de literatura de lo irracional o de fantasía. En la variante urbana se distinguen numerosos casos de realismo mágico ontológico y algún texto perteneciente al metafísico, pero en general es la variante antropológica la más abundante, en cuanto los textos reflejan un progresivo acercamiento al folclore, a las creencias tradicionales y a la comunión del ser humano con la naturaleza.

La prosa *gorodskaya* (urbana) de lo cotidiano (*byt*) está centrada en la vida diaria de la gente común y se ambienta en espacios urbanos, reestableciendo el tema de lo irracional (Peterson 39). En la ciudad los personajes se buscan a sí mismos en un medio opresivo, que permanece invariable y les produce conflictos psicológicos en cuanto a la defensa de su individualidad. El ser humano aparece desilusionado y alienado, atrapado en una existencia carente de sentido, como en el denominado "Ciclo de Moscú" de Yuri

Trifonov, que incluye las novelas *Obmen* (Intercambio, 1969), *Predvaritel'nye itogi* (Resultados preliminares, 1970), *Dolgoe Proshchanie* (Una larga despedida, 1971) y *Drugaya zhizn'* (Otra vida, 1975). Los elementos más significativos de los textos de Trifonov los constituyen la simultaneidad de pasado, presente y futuro, la existencia de la vida tras la muerte, la recuperación de la memoria y el pasado en detrimento del progreso contemporáneo, la unión pagana con la naturaleza y la incorporación de lo irracional. Otro de los escritores de este tipo de prosa, Vasili Belov, combina en su novela *Bukhtiny vologoskie* (Bukhtiny de Vologdá, 1969) lo irracional, elementos de la superstición y cuentos folclóricos rusos con la vida cotidiana logrando una representación satírica del medio rural y urbano. Siguiendo la misma línea, Vasili Shushkin en *Do tret'ikh petukhov* (Antes de que el gallo cante tres veces, 1969) satiriza la sociedad mediante el folclore y el mismo título advierte de las connotaciones cristianas que se aprecian en la obra. Si estos son casos del realismo mágico antropológico al presentar la cosmología de la sociedad rusa en la encrucijada entre las tradiciones ancestrales y la cultura surgida durante el régimen soviético, hay otros como la novela corta *Prishedshii ottuda* (Llegado de allá, 1965) de Natalia Sokolova que pertenecen puramente al realismo mágico ontológico.

En *Prishedshii ottuda* la acción transcurre en un Moscú completamente reconocible[35]. Una pareja joven, ante la presión de sus familiares y vecinos de su *komunal'ka* (apartamento colectivo) se decide finalmente a hacer lo más natural en el mundo mágicorrealista del texto: ir a la tienda a comprar un bebé, como hicieron sus padres y sus abuelos. Sobre el proyecto Maika razona:

> Esli uzh pokupat' rebenka [...] to luchshe v "Detskom mire", na chetvertom etazhe. Tam bol'shoi vybor. A vot na Iugo-Zapade, govoriat, ochen' mnogo molodozhenov i na detei takoi spros, ogo! [...] S shesti utra, govoriat, stanoviatsa. (Sokolova, 1-2)

> [Pues para comprar un bebé [....] mejor hacerlo en "Detskii mir", en el cuarto piso. Allí tienen una gran selección. Porque dicen que en Iugo-Zapad viven muchos recién casados y hay tal demanda de bebés que ¡vaya! [...] Dicen que desde las seis de la mañana se hace cola.]

Este episodio, integrado como parte de la vida cotidiana, es la base de la parodia de una sociedad altamente deshumanizada en la que una burocracia ilimitada obstaculiza al individuo a cada paso y sólo potencia la picaresca y el favoritismo.

La introducción de elementos mitológicos, cristianos y paganos, lo irracional y la recuperación de la historia y la memoria sirven de base a la búsqueda de la identidad propia que tiñe este período tras la denuncia pública de los errores estalinistas y el reconocimiento de la mitificación irreal de la sociedad soviética en las novelas del realismo socialista. Los nuevos modos de escritura que se practican vienen acompañados de las innovaciones estilísticas que distinguen la literatura contemporánea de estas décadas en el ámbito internacional. Por ejemplo, Andrei Sinyavsky despliega en su prosa urbana de lo irracional, como en *Fantasticheskie povesti* (Relatos fantásticos, 1961[36]) toda una serie de características consideradas propias de la literatura de la escritura postmoderna y del realismo mágico: la heteroglosia bajtiniana (polifonía narrativa, narrativa dialógica y discursiva) en el diálogo de múltiples voces pertenecientes incluso a épocas distantes, la transgresión de unidades espacio-temporales en cronotopos bajtinianos y la transtextualidad intencionalmente notoria.

También forman parte de esta prosa de lo cotidiano los seguidores de Bulgakov, quienes adoptan la novela *Master i Margarita* como modelo de sus propias obras. Esta obra póstuma de Bulgakov adquiere una enorme popularidad desde su publicación en 1966-1967, convirtiéndose en un clásico *ipso facto*[37]. Los seguidores de Bulgakov más conocidos y las novelas donde la influencia de éste es bien identificable son *Altist Danilov* (El viola Danilov, 1980) de Vladimir Orlov, *Fal'shivy Faust* (El falso Fausto, 1981) de Marger Zarin' y *Ostorozhno, volshebnoe!* (¡Cuidado, es mágico!, 1981) de Natalia Sokolova. Al igual que su predecesora, *Master i Margarita*, estas novelas podrían considerarse pertenecientes al realismo mágico antropológico por la cosmología cristiana y precristiana que plasman. En las novelas citadas la acción transcurre en el medio urbano, donde suceden hechos sobrenaturales debidos a la acción de personajes de mundos paralelos. Estos personajes tienden a representar el bien y/o el mal de acuerdo con la tradición cristiana o pagana y no se distinguen de la población común. La naturaleza mágica de los hechos no es cuestionada ni por los personajes ni por el lector, aunque en el caso de Nikita Ivanov, el protagonista de *Ostorozhno, volshebnoe!*,

evoluciona de la incredulidad racional a la aceptación de lo irracional. Los protagonistas suelen ser personajes masculinos, artistas, que encarnan la conexión entre los dos mundos y cuando es necesario, combaten el mal. También la novela de Nikolai Evdokimov *Trizhdy velichaishii, ili Povestvovanie o byvshem iz nebyvshego* (Tres veces formidable o el relato sobre el pasado de lo inexistente, 1987), ya más tardía, por sus elementos – medio urbano, lo cotidiano y lo irracional, Cristo, el demonio, el humano que vende su alma, enamoramiento de una mujer humana– sigue los principios del modelo de Bulgakov. En estos textos, como es propio del realismo mágico, se satiriza el orden social mediante el tono ambivalente de la narración, que es simultáneamente gozoso y pesimista, y se retoma el tema de la creatividad artística.

El tercer grupo que señala Peterson en su división de la prosa post-estalinista de lo irracional lo constituye la "prosa del campo" (prosa de la naturaleza, del medio rural). La característica más notable de este tipo de prosa es la exaltación de la unión armónica del ser humano y la naturaleza, donde se encuentran las verdaderas raíces humanas. A menudo este equilibrio se destruye por el progreso y los movimientos migratorios a las ciudades, que pulverizan el folclore, las creencias, valores tradicionales y descomponen la estructura social rural mantenida largamente, por lo que el individuo íntimamente sufre de desarraigo y alienación. La "prosa del campo" es una defensa del regreso a las raíces, el pasado y la memoria. Constituye también una nota nostálgica por la pérdida de las costumbres ancestrales (cristianas y paganas) ante la acción destructiva del progreso tecnológico en el medio rural. Si el realismo socialista proyectaba una visión deslumbrante del futuro, la prosa del campo proyecta nostálgicamente el pasado (Peterson 37) y el orden patriarcal, si bien rememora una imagen idílica e idealizada del pasado campesino en la era prerrevolucionaria. Este retorno al pasado y a las tradiciones rusas supone al mismo tiempo un rechazo al materialismo, al racionalismo progresista y a la fe ciega en la capacidad infalible del ser humano (Peterson 89). Responde, en resumen, a la búsqueda de la nueva identidad soviética a partir de otras posiciones contrarias a las del realismo socialista y retoma la cuestión de la Rusia campesina tradicional en la oposición campo-ciudad, tradición-progreso. Por todos estos principios, este tipo de prosa puede considerarse perteneciente puramente al realismo mágico antropológico.

El tema de la Rusia campesina tiene una larga tradición en la literatura rusa desde el siglo XVIII (Radishchev) y ha sido tratado por escritores de la envergadura de Karamzin, Turgenev, Tolstoy, Dostoevsky, Chejov, Bunin y Gorky, entre otros. En las décadas del realismo socialista más ortodoxo el tema de la Rusia rural se percibe en el trasfondo de las novelas que glorifican la colectivización del campo, siendo en el período post-estalinista cuando resurge la cuestión de la Rusia campesina en la literatura, que recibe la denominación de "prosa del campo". A diferencia de épocas anteriores, escritores de familias campesinas desarrollan la denominada "prosa del campo" acentuando la importancia de lo irracional, las tradiciones y el contacto con la tierra y la naturaleza para el campesino. No obstante, a pesar de la introducción de lo irracional y otros elementos censurados con anterioridad sería cuestionable el afirmar que la "prosa del campo" es un género de protesta o crítica social, puesto que su irrupción viene respaldada por las críticas oficiales a la administración gubernamental de las granjas y tierras colectivas. Es más, en el tiempo de su aparición era un tema candente y beneficiaba al gobierno por coincidir con sus planes de remodelación administrativa de las granjas colectivas, planes que por otra parte apoyaban representantes de la "prosa del campo" como Belov, Rasputin, Ovechkin, Dorosh, Zalygin y Abramov.

La "prosa del campo" constituye un retorno a la concepción de los años 20 de que el único camino para lograr la salvación del pueblo y la regeneración espiritual se encuentra en el medio rural y sus tradiciones (Peterson 85). Serguei Zalygin combina lo irracional y lo natural junto al tema del campo en *Komissia* (La comisión, 1975), una de las primeras novelas en tratar lo irracional y la pérdida del medio rural tradicional (Peterson 89). *Komissia* es una novela apocalíptica que acaba con la destrucción de la aldea. De manera similar, en *Proshchanie s Materoi* (Adiós a Matiora, 1976) Valentin Rasputin trata la destrucción de la aldea, Matiora –con connotaciones del nombre, *mat'*, madre–, y de las tradiciones ante la presión que ejercen los foráneos por imponer la tecnología y el "progreso" con la construcción de una central hidroeléctrica que conlleva la inundación de la isla donde se localiza Matiora. Los ancianos del pueblo, en particular las mujeres, como Daria, son quienes se encargan de transmitir la tradición. Lo irracional se presenta en los contactos de los habitantes con sus muertos, que no se percibe como algo extraño, pues para ellos la muerte es parte natural en el ciclo de la vida, sus

comunicaciones con los espíritus míticos de la isla, la presencia misteriosa del *Khoziain* – un ser mágico, el espíritu protector de la isla– y un alerce con poderes sobrenaturales.

Para Brown, la "prosa del campo" no es una literatura de protesta ni su publicación en *gosizdat* se debe a un descuido de la censura, sino que refleja un cambio en la mentalidad soviética que deja de justificar la colectivización y de considerar las tradiciones y forma de vida rurales inferiores a las urbanas (*Russian* 295). También es un retorno al tema de la modernización/automatización en oposición a la tradición/ conservación del sistema manual tan ampliamente tratado en los años 20. Ahora la antítesis se plantea entre el progreso industrial y tecnológico, de consecuencias destructivas, y la forma de vida tradicional en el medio rural, que implica la conservación de la naturaleza y la herencia cultural rusa. En *Proshchanie s Matiora* Rasputin lamenta que las generaciones jóvenes no estén en condiciones de apreciar la herencia cultural rusa, por lo que de no tomar medidas inmediatas desaparecerá irreversiblemente. Rasputin refleja el dramatismo de la situación de *Proshchanie s Matiora* en el episodio de la quema de la isba por Petrukha: liberada de la destrucción por su antigüedad y belleza ornamental, la isba, construida por sus antepasados, quienes la habitaron durante siglos, iba a ser trasladada a un museo. Como el traslado suponía cierta demora en el cobro de la compensación por la vivienda, Petrukha la incendia una noche, dejando a su anciana madre sin vivienda ni pertenencias.

En las novelas de esta prosa del campo perteneciente al realismo mágico antropológico se enfatiza el contacto de los campesinos con la tierra y los nexos de la Rusia rural con sus orígenes nacionales, considerando el campo ruso la mayor fuente de tradición, cultura, folclore y de monumentos artísticos. Todos estos factores podrían formar parte de una nueva técnica que contribuyera al levantamiento del espíritu nacional ruso, buscando la idealización de Rusia en el populismo rural (el urbano lo había sido en la etapa anterior del socialismo). Simultáneamente se rechaza el progreso técnico, el urbanismo y la concentración de poblaciones en los núcleos urbanos que termina por deshumanizar al individuo, desarraigado y alienado de su cultura y tradiciones. Es, como lo expresa Deming Brown, un resultado consciente o subconsciente de la repulsa

> [...] of the twentieth century, motivated by a feeling that precious traditional values were being lost in an epoch of rapid cultural transition. But in hunting and

> describing the traces of a vanishing antiquity in folk customs and songs, and in praising medieval icon painting and church architecture, writers were also engaged in a search for historical continuity through the rehabilitation of pristine Russian culture. Thus, the interest of village writers in the way of life and personality of the peasant, and the often expressed "back-to-the-roots" affection for the soil, were directly related to a nationalistic quest for the ultimate sources of the Russian spirit. (*Soviet Russian* 221)

Este proceso de cambio que se observa en los años 60 y 70 madura durante la década de los 80, cuando una mayor apertura permite un elevado grado de experimentación. La literatura de lo irracional abandona plenamente la marginación para incorporarse a la literatura de difusión masiva hasta tal extremo que los años 80 reciben la denominación de "década fantástica" y la dicotomía entre lo racional e irracional es uno de los principales temas tratados en la literatura "oficial" (Peterson 19). Liberándose de prejuicios literarios, los escritores soviéticos completan la fusión de géneros literarios cultos con la literatura popular (ciencia-ficción, espionaje, aventuras, etc.) y la intertextualidad de sus textos sirve para dialogar con la literatura precedente, para responder a las cuestiones planteadas en el realismo socialista. Esta transgresión de las normas estilísticas tradicionales conlleva el uso de lo irracional (sobrenatural, fantástico, extraño) como parte de la realidad compuesta también por mundos alternativos; la destrucción de mitos y de conceptos absolutos tales como, entre otros, la "Verdad" y la "Realidad". Asimismo, esta literatura de fantasía se hace eco de la repetición histórica debido a la predecible naturaleza humana.

La "década fantástica" supone, por lo tanto, toda una innovación en la literatura soviética, con fronteras tradicionalmente bien delimitadas, que ahora desaparecen en la también llamada *al'ternativnaya literatura* (literatura alternativa) que surge en el mismo período y que en gran parte es una continuación temática del realismo mágico de ambientación urbana. Además, la literatura de fantasía de estos años implica un cambio en la mentalidad tanto del autor como del lector soviético. Un tema repetido es la desorientación del individuo en un medio urbano que adopta formas extrañas, irreconocibles. Los escritores usan lo mítico, lo fantástico, lo sobrenatural, lo extraño y lo maravilloso en la destrucción del espacio urbano reconocible. La búsqueda de una nueva realidad enraizada con los orígenes se presenta como un problema filosófico que se alza

ante el individuo. Como parte de la realidad lo natural y lo irracional, la vida y la muerte se diluyen en una unidad armónica, según se aprecia en la novela de Nikolai Evdokimov *Proishestvie iz zhizni Vladimira Vasilievicha Makhonina* (Un suceso en la vida de Vladimir Vasilievich Makhonin, 1980) en la que aparecidos, voces de difuntos en la oscuridad de la noche y misteriosos traslados de la casa, entre otros elementos, permiten considerar esta novela como realismo mágico metafísico por la presencia de lo extraño.

Muchas de las obras del realismo mágico de este período suponen una ruptura con el realismo socialista, todavía presente en algunos aspectos en la literatura de los años 70, y el uso de lo irracional se emplea para:

> [...] articulate philosophical and social concerns of a changing society. Human attitudes to the natural world, to tradition, and to the irrational were placed at the center of this fiction, a strategy that led to the reexamination of materialist epistemology and to a shared social ideal. This ideal is a society of people who revere everything living, preach and practice spontaneous enjoyment of life and artistic creativity, respect their ancestors and their traditions, and aspire to a world where communal impulses will harmoniously combine with individual desires. (Peterson 79)

Anatoli Kim[38] es uno de los escritores más destacados de la época. En su novela *Lotus* (*Loto,* 1980) el tema de la religión, en este caso el budismo, la reencarnación, la inmortalidad, el reencuentro con los muertos queridos y la repetición del destino se entrelazan con la intertextualidad temática del hijo pródigo de "la novela del campo" de los años 70, en la que los hijos regresan a la aldea desde el medio urbano y sienten remordimiento ante sus progenitores, sus tradiciones y forma de vida abandonadas y olvidadas. En esta novela, al igual que en *Belka* (La ardilla, 1984) Kim introduce una técnica innovadora: el coro, el personaje colectivo de los muertos que hablan desde la voz única del "nosotros"[39]. *Utopia Gurina* (La utopía de Gurin, 1981) posee claras referencias a la religión cristiana, al folclore y la ciencia-ficción, además de tener influencia de la filosofía de Fyodorov en la búsqueda del amor universal mediante la ejecución de buenas obras.

Otro escritor del período cuyos textos también contienen elementos mágicorrealistas es Chingiz Aitmatov, quien señala la influencia de *Cien años de soledad*

de García Márquez en su novela y en su estilo, como se percibe en *I dol'she veka dlitsia den'* (Y el día dura más de un siglo, 1980). Aitmatov mezcla ciencia-ficción con lo sobrenatural en su novela sobre la pérdida de la memoria histórica y las tradiciones bajo el empuje del avance tecnológico y la rusificación/sovietización, lo que representa otra evolución en el realismo mágico soviético. Por su parte, Nodar Dumbadze en su novela *Zakon vechnosti (La ley de la eternidad*, 1978 en Georgia, publicada en ruso en 1980) enlaza ciencia-ficción y cristianismo en una representación utópica de la Unión Soviética que le es contemporánea.

Los textos mágicorrealistas de Aitmatov, Iskander, Kim y Dumbadze pertenecen a la tipología del realismo mágico antropológico. Siendo Aitmatov de Kirguizia, Dumbadze de Georgia, Iskander de Abjasia y Kim coreano-soviético, parece ser que el cultivo del modo mágicorrealista dota a estos escritores de repúblicas y naciones periféricas a la rusa de los medios para expresar su etnicidad y la riqueza de sus tradiciones étnicas, tan distintas de las rusas y del orden soviético. Además, sus textos mágicorrealistas ilustran la confrontación cultural existente entre la cosmovisión étnica y la rusa-soviética y los cambios que produce: la transformación de las estructuras socioculturales y políticas tradicionales de las minorías étnicas por la configuración de poder de la sociedad soviética y su poder normativo. A este tema se volverá más adelante.

La contextualización del realismo mágico en Hispanoamérica y la Unión Soviética ha permitido establecer su evolución y las similitudes históricas y estilísticas del fenómeno en estas dos zonas geográficamente distantes. También ha posibilitado comprobar que la tipificación elaborada por Spindler se adapta perfectamente a ambas literaturas, lo que refuerza la idea de la analogía del realismo mágico en sus versiones hispanoamericana y ruso-soviética. Por ello, tras haber asentado las raíces y el desarrollo común del modo de escritura que nos ocupa en el contexto de estas dos literaturas, es posible iniciar la discusión de los aspectos que nos interesan en el mismo: la reinscripción de determinados discursos hegemónicos en los textos mágicorrealistas que restringen la transgresividad del modo.

Notas

[1] Un ejemplo es la tesis doctoral de Min Ja Sim "A Structural Approach to Anatolij Kim: Fantastic and Magical Realism", defendida en 1996.

[2] Fray Servando, en la novela *El mundo alucinante* (1969) de Reinaldo Arenas, aduce este planteamiento, sufriendo hiperbólicamente las consecuencias de su temeridad. *El mundo alucinante*, si presenta dudas en cuanto su pertenencia al realismo mágico, se mantiene en un espacio muy cercano por su uso de la fantasía, el sarcasmo, la exageración carnavalesca, el humor, el barroquismo al estilo carpenteriano y su crítica histórico-social. *El mundo alucinante* sigue la línea tradicional de novelas alegóricas, siendo comparable a *El progreso del peregrino* (1678-1684) de John Bunyan y *Los viajes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift. La idea central de estos textos es la vida como viaje o peregrinaje. Dentro de la tradición hispánica, por el significado ilusorio de la vida, las aventuras, los viajes de los personajes principales y los encarcelamientos, *El mundo alucinante* podría compararse con *La vida es sueño* (1636) de Pedro Calderón de la Barca. Por las mismas características más el uso del hiperbolismo, el el humor acentuado y la sátira en la descripción de la vida mundana y la picaresca, *El mundo alucinante* es comparable a la *Historia del Buscón llamado don Pablos, exemplo de vagabundos y espejo de tacaños* (texto redactado en 1604, publicado en 1626) de Francisco de Quevedo y *El Criticón* (1651-57) de Baltasar Gracián.

[3] En el mismo trabajo Rama explica que el término "indigenismo" fue acuñado por la "generación postmodernista latinoamericana, siendo aceptada por todo el continente". Como fenómenos paralelos Rama cita el "negrismo" antillano y el "revolucionarismo" mexicano. El crítico caracteriza el "indigenismo" como una tendencia que se desarrolla en las primeras décadas del s. XX y supone una nueva presentación de la realidad vista por los sectores marginales en su ascenso social. Tendencia nativista, racional, de realismo duro que muestra las tensiones sociopolíticas y posee un profundo contenido cultural, no sólo indígena, sino que introduce el mesticismo, compartido por la gran mayoría de la población (181-82). Hay distintas generaciones indigenistas, de las que surge el mesticismo (183).

[4] Para ver la exposición del carnaval según Bakhtin ver su obra *Tvorchestvo Fransua Rable* (esta obra ha sido traducida al español bajo el título *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*). En dicho estudio Bakhtin analiza el poder de la cultura popular cómica en la Edad Media y el Renacimiento, que divide en tres categorías: formas y rituales del espectáculo, en particular los festejos del carnaval; las obras cómicas de difusión oral; el lenguaje vulgar de la plaza pública y las groserías. El carnaval para Bakhtin representa la risa festiva, la burla que subvierte todas las relaciones jerárquicas y parodia los ritos religiosos, es decir, la liturgia cristiana.

[5] Término acuñado por N. P. Medvedev en 1928 y utilizado por Julia Kristeva en el análisis de texto. Los ideologemas son unidades textuales y, a su vez, culturales. Tras Bakhtin, el concepto de ideologema ha variado con las aportaciones de Julia Kristeva y Frederic Jameson, entre otros. Marc Angenot resemantiza el término. En *Le Parole pamphlétaire* Angenot lo define de la siguiente manera: "Llamaremos *ideologema* a toda máxima, subyacente a un enunciado, cuyo sujeto lógico circunscribe un campo de pertinencia particular (ya sea el valor moral, lo judío, la misión de Francia o el instinto maternal). Esos sujetos, desprovistos de realidad sustancial, sólo son seres ideológicos determinados y definidos únicamente por el conjunto de máximas isotópicas donde el sistema ideológico les permite ubicarse. Su estatuto opinable se identifica con la confirmación de una representación social que permiten producir" (Angenot, trad. de Liliana Tozzi; citado por Pino 267).

[6] Este autor, junto con el resto de los componentes de "El grupo de Guayaquil" refleja una actitud distinta hacia la realidad con respecto a la literatura anterior. El grupo lo forman inicialmente José de la Cuadra, Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Alfredo Pareja Diezcanseco (Ángulo 53).

[7] La traducción directa de *bylina* es "Lo que fue, lo que sucedió", haciendo referencia a su proyección de una "realidad" acaecida en un pasado histórico. Son éstos los relatos épicos transmitidos oralmente por generaciones. Sus héroes son semidioses (*bogotyry)* que defienden la tierra rusa tanto de peligros tan "reales" como las invasiones mongolas, como irreales al destruir los monstruos maravillosos que asolan los campos rusos.

[8] Jean Moréas escribe el primer Manifiesto simbolista en 1886. El simbolismo presupone que la subjetividad, la espiritualidad y fuerzas internas y externas invisibles a la observación fenomenológica visual han de ser tomadas en cuenta en la representación de la "realidad", que es más compleja que la mera realidad racional que impulsaba el cientificismo de moda desde las últimas décadas de finales del siglo XIX. En Rusia, el simbolismo fue inagurado por Valeri Briusov en 1893-1894, con la publicación de tres almanaques de versos. Briusov leyó a los simbolistas franceses en 1892.

[9] Todas las traducciones del ruso al español en el presente trabajo son nuestras.

[10] El término "chamán" también se emplea como sinónimo de hechicero respecto de los indígenas hispanoamericanos entre otros pueblos tribales. De acuerdo con el Diccionario de la lengua española de la Real Academia de la Lengua, etimológicamente el vocablo proviene del francés *chaman* y éste, a su vez, del tungús *šaman.* El tungús es un pueblo mongol de la Siberia oriental y así se denomina la familia de lenguas altaicas que habla este pueblo (http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm).

[11] Nación o grupo étnico. La Federación Rusa, como indica su nombre, es una federación de repúblicas que agrupa a numerosas naciones y minorías étnicas con muy distintas culturas y lenguas.

[12] Margaret Stutley observa que al igual que con otras creeencias ancestrales, hay numerosas similitudes en la relación entre lo sobrenatural y lo natural entre el chamanismo y las creencias precolombinas hispanoamericanas. En el chamanismo, los espíritus y las fuerzas sobrenaturales veneradas se consideran "entidades concretas" (49). Stutley explica cómo en algunos pueblos siberianos (por ejemplo, en Altai), el alma asume el aspecto físico del cuerpo y vaga por la vivienda del fallecido, a veces llamando a los familiares (97). Tanto en el chamanismo como en las creencias precolombinas de Hispanoamérica hay espíritus zoomorfos (oso, águila, serpientes y lobo, entre otros) o antropomorfos (107). Otros puntos en común son la importancia de los antepasados, los ancianos de la tribu y el chamán, la influencia benigna o maligna del espíritu de los animales en los hombres y la metamorfosis del ser humano en animal (112).

[13] Más aún, tras la disolución de la Unión Soviética en 1991 en la nueva Federación Rusa ha resurgido todo tipo de creencias, desde el fervor ortodoxo hasta las actuaciones de chamanes en Moscú, televisadas y retransmitidas a todo el país. Como acertadamente diría Rama, el pensamiento mítico también permanece en las sociedades más desarrolladas (197).

[14] El líder del movimiento en Rusia es Valeri Briusov, quien publica *Russkie simbolisty* (El simbolismo ruso) en 1894. Otros miembros del mismo son Kostantin Balmont, Vyachislav Ivanov, Andrei Bely, Aleksandr Blok, Fiodor Sologub, el pintor y escritor Kuzma Petrov-Vodkin y el pintor Mikhail Vrubel' considerado un simbolista temprano, que durante los últimos años de su vida –primera década del siglo XX– subraya la importancia de lo espiritual y la filosofía en la existencia humana, y por lo tanto, en el arte. Muchas de sus pinturas reproducen un ambiente nebuloso, fantasmagórico con motivos como el demonio o del folclore ruso, metamorfosis y la intercalación de distintos mundos en la naturaleza.

[15] El acmeísmo surge como reacción al simbolismo. Formaron parte del movimiento Nikolai Gumiliov, Sergei Gorodetski, Anna Akhmatova y Osip Mandelshtam.

[16] Con Velimir Khlebnikov y Vladimir Mayakovski, entre otros.

[17] Movimiento de Petrogrado, su líder fue Igor Severianin.

[18] En arte, este movimiento fue fundado en 1913 por el pintor y escultor ruso Vladimir Tatlin y modificado por los rusos Naum Gabo y Anton Pevsner. Sus principios influyeron en el teatro, principalmente a Vsevolod Meyerhold, también uno de los pioneros del teatro del absurdo en Rusia.

[19] Vivió en Munich, entre 1914-1922 en Moscú y después en Berlín, donde enseñó en Bauhaus.

[20] NEP significa Nueva política económica. Esta reforma liberalizadora después del rígido comunismo de guerra fue impulsada por Lenin.

[21] Es de suma importancia "Opoyaz" (Obshestva poeticheskogo jazyka, Sociedad por el estudio del lenguaje poético) fundada en Petrogrado en 1916. "Opoyaz" se considera la cuna del formalismo ruso, uno de cuyos líderes fue Víctor Shklovski junto con Brik, Jakobson, Mayakovski y Eihembaum. Otros grupos de investigación de la época fueron el Círculo de Moscú con los estudiosos Vinogradov y Reformatski y el círculo de Bakhtin, cuyos trabajos más famosos datan de las primeras décadas del siglo XX. No es causalidad que Shklovski, Bakhtin y sus respectivas escuelas, cuyos principios en el análisis teórico de la obra literaria y en particular de lo irracional, grotesco y extraño, han adquirido una importancia suprema en la crítica literaria del siglo XX, hayan surgido de este terreno fértil en creatividad e innovación.

[22] En pintura, por ejemplo, el realismo ideológico del grupo de los "Peredvizhniki" (Los ambulantes) de Mikhail Nesterov, Mikhail Vrubel, Víctor Vasnetsov y otros plasma las ideas del período.

[23] Escrita entre 1911-1913 y publicada a partir de 1913 por capítulos, gran parte de *Peterburg* fue escrita durante los frecuentes viajes de Bely por Europa –Francia, Suiza y especialmente Alemania y Austria– con el fin de asistir a las conferencias de Steiner (Lavrov).

[24] La publicación de *Tvorimaya legenda* levantó una gran polémica alrededor de Sologub. La acción de la novela trascurre en el umbral de la revolución rusa de 1905 en un reino "ficticio" localizado en el Mediterráneo y llamado Islas Baleares (lo que no es tan ficticio).

[25] Ehrenburg reside en París, aún en décadas posteriores, y es considerado el "embajador cultural" de la Unión Soviética en Europa al tener lazos con gran parte de la intelectualidad europea que le es contemporánea; Fedin, conoce la cultura y lengua alemanas; Babel, la francesa; Zamyatin da testimonio de su conocimiento de la cultura británica en su obra; Pilnyak, de la alemana.

[26] Realizada por Ilya Ehrenburg y El Lissitzky en Berlín en 1922 tras mantener contactos con Gustav Hartlaub, quien acuña el término *Neue Sachlichkeit* "Nueva objetividad" para el estilo también denominado "realismo mágico" en la pintura de la época. El nombre de la revista significa "objeto" en ruso, alemán y francés, lo que da cuenta de la intencionada internacionalidad de la misma.

[27] Zamyatin es el autor de la antiutopia de carácter fantástico *My* (Nosotros, escrita en 1920), que influyó en *1984* de Orwell (McGuire 9; Crick 42-42) y muy posiblemente también en *Brave New World* de Huxley (Rogers, 14-15). Durante la primera guerra mundial Zamyatin fue enviado a Inglaterra por el gobierno ruso para trabajar como ingeniero en la construcción de un rompehielos. Allí Zamyatin recopiló material para su primera novela, *Ostrovitianie* (*Isleños* 1917), sátira de la sociedad británica. Algunos

críticos consideran que *Ostrovitianie* es un "esbozo preliminar" de su posterior novela *My*, en la cual desarrolla los personajes principales y los recursos técnicos que se dibujan en *Ostrovitianie* (Brown 51-52).

[28] Moneda de 25 kopeek, un cuarto de rublo.

[29] *Sobachee tser'tse* (Corazón de perro, 1925) *y Rokovie jaitsa* (Los huevos fatídicos, 1925), ambas ambientadas en una bien reconocible Unión Soviética de los años 20, pertenecen a la ciencia-ficción y lo fantástico debido a que lo irracional viene introducido por un experimento científico. *Diaboliada*, por la absurdidad que envuelve al personaje y sus carreras maratónicas en busca de una explicación a su repentina posición, hace recordar *El Proceso* (1914) de Kafka.

[30] En política las dos fracciones existentes son los liberales y los conservadores. En el campo de la escritura también hay dos grupos ideológicos que luchan por imponer sus ideas en la política y en la Unión de escritores, aparato gubernamental que regulariza y controla la actividad profesional (y personal) de los escritores. Estos grupos son los conservadores (o "dogmáticos", que prefieren seguir la línea marcada por el Partido: Andrei Sofronov, Vsevolod Kochetov, Vladimir Ermilov) y los liberales (o "revisionistas", quieren mayor libertad y posibilidades de experimentación en la escritura: Konstantin Paustovsky, Viktor Nekrasov y Aleksander Tvardovsky, el descubridor y editor de Solzhenitsyn).

[31] Como se explica en el capítulo anterior, *samizdat* significa "autopublicado", es decir, el mismo autor publica su obra o los lectores mismos la reproducen y hacen circular. Como Brown indica, *samizdat* no fue una invención de los disidentes rusos contemporáneos, sino una tradición consagrada en la literatura rusa y soviética. *Samizdat* es un fenómeno tan característicamente ruso por cuestiones de historia y hábito que a las autoridades soviéticas les resultaba muy difícil de controlar (*Russian* 293). La primera novela *samizdat* soviética fue *My* de Evgueni Zamyatin. Escrita en 1920 la novela no se publicó en la Unión Soviética, aunque fue ampliamente distribuida y leída incluso antes de su publicación en Inglaterra y Nueva York en 1924. Ejemplos de *samizdat* durante el Imperio Ruso fueron las sátiras de Antioch Kantemir (1708-1744) sobre la aristocracia rusa, bien conocidas antes de su publicación en el extranjero en 1749 y en Rusia en 1762; También *Putishestvie s Peterburga v Moskvu* (Viaje de Peterburgo a Moscú, 1790) de Radishchev, que causó que la emperatriz Ekaterina enviara a su autor al exilio y ordenara la confiscación de todas las copias del texto. *Gore ot uma* (Desdicha por la inteligencia, 1825) de Griboyedov, los epigramas de Pushkin y *Pis'mo k Gogoliu* (Carta a Gogol, 1847) de Belinsky son otros ejemplos de *samizdat*.

[32] Literalmente *tamizdat* significa "publicado allá", es decir, en el extranjero, en los países capitalistas. El fenómeno del *tamizdat* era perseguido, aunque tampoco era fácil de controlar, lo que posibilitó la publicación de obras de escritores disidentes o simplemente, de obras no publicables dentro de la Unión Soviética a causa de la censura, no siempre motivada por la política. *Doctor Zhivago* y parte de la

poesía de Pasternak era bien conocida a los lectores soviéticos por divulgarse en *samizdat* antes de que fuera publicada en *tamizdat*. Similarmente, Andrei Syniavski publicó varias de sus novelas en *tamizdat* bajo el pseudónimo Abram Terz.

[33] *Gosizdat* es la abreviatura de *gosudartsvennoe izdatel'stvo*, es decir, publicación estatal.

[34] De gran popularidad, especialmente entre el numeroso sector de la población con educación técnica, este género ya tuvo un gran impacto en la sociedad rusa de principios del siglo XX y en las primeras décadas de la Unión Soviética. La ciencia-ficción de la época post-estalinista representa sociedades utópicas del futuro con frecuencia asentadas en lejanos planetas, describiendo otros mundos, viajes al espacio y tecnología asombrosa. Los hermanos Strugatski han destacado en los años 60-70 por su ciencia-ficción que contiene sátira social, cuestiones filosóficas y rememora el uso de lo irracional de Gogol y Bulgakov (McGuire 6-18).

[35] De hecho los dos lugares mencionados en el fragmento que aparece a continuación existen y son muy conocidos para los moscovitas y visitantes de la ciudad. Los grandes almacenes "Detskii mir" –cuya traducción es "Mundo infantil" – están situados en pleno centro de Moscú, lugar donde se ambienta esta novela corta. Hasta la disolución de la Unión Soviética los famosos almacenes "Detskii mir" estaban dedicados íntegramente a la venta de todo aquello relacionado con la infancia. El otro lugar, *Iugo-Zapad* (Suroeste), es un barrio moscovita situado donde su nombre indica, ampliamente desarrollado en la década de los años 60 y posteriores.

[36] Este texto es un ejemplo de *tamizdat*. Siniavsky publicó esta obra, entre otras, en París bajo el pseudónimo de Abram Tertz, lo que causó su detención y encarcelamiento en 1965.

[37] Para Vladimir Lakshin las clases del éxito de *Master i Margarita* se deben a la conjunción de los distintos géneros (aventuras, misterio, amor romántico y lo sobrenatural, entre otros) que la componen, lo que facilita su absorción en la literatura de masas al llegar a muy distintas capas de lectores (23).

[38] A pesar de ser coreano de Kazajstán, Kim considera el ruso su idioma nativo.

[39] Curiosamente existen ciertas similitudes estilísticas entre *Lotus* de Kim y *El palacio de las blanquísimas mofetas* de Reinaldo Arenas, especialmente el uso de la voz colectiva de los muertos, "nosotros", la sección de un capítulo escrita en hexámetro yámbico y la construcción del retrato psicológico del protagonista.

CAPÍTULO III. Latinoamericanismo, orientalismo y el realismo mágico

Entre la intencionalidad y la recepción de la obra

Como ya se ha dicho en los capítulos anteriores, en Hispanoamérica el realismo mágico está ligado a la recuperación de las tradiciones y a la búsqueda de la identidad hispanoamericana. También, al deseo de encontrar una literatura autóctona como respuesta literaria al debate nacionalista de las primeras décadas del s. XX en Hispanoamérica. Este proceso se refleja en la definición de "lo real maravilloso" de Carpentier como la "esencia puramente americana" y en la crítica teórica del modo, por ejemplo, en Chiampi, Ricci, Chanady y González Echevarría. El espíritu contestatario inicial del realismo mágico se centra en el rechazo consciente a los modelos culturales europeos –de los que se intenta desviar– además del alejamiento del modernismo racionalista, del realismo social y del naturalismo tardío. En este contexto la intencionalidad de escritores como, entre otros, de la Cuadra, Asturias, Aguilera Malta, Carpentier y Rulfo está dirigida a establecer una nueva forma de escritura que no sólo recupera aspectos negados de su cultura e historia, sino que también tiene un alto contenido de resistencia al discurso monológico colonial y una fuerte dosis de crítica sociopolítica y cultural[1].

De manera similar, el espíritu contestatario del realismo mágico soviético inicial también responde al deseo de innovación, de ruptura con el realismo tradicional, y más adelante, de romper con la imposición del realismo socialista. Como dice Alexander Genis en "Russkii Borges", en la Rusia soviética se da la paradójica situación de que a cuanto mayor "realismo" en la literatura, mayor fantasía hay en la estructura social (215). Es así que el resurgir del realismo mágico en los años 60 posibilita la recuperación de tradiciones prerrevolucionarias –incluyendo aspectos religiosos negados por la cultura soviética– y de lo irracional, considerado éste un aspecto de la literatura popular. Igual que en Hispanoamérica, el poder de reacción del realismo mágico soviético está ligado a la búsqueda de la identidad nacional como respuesta literaria a los cambios en que vive inmersa la sociedad: en los años 20 por la introducción de nuevos valores y la destrucción de los antiguos, y en los años 60 por el regreso a los orígenes mítico-tradicionales, lo que

implica un cierto desencanto con la cultura soviética, o por lo menos su cuestionamiento, y la idealización de los valores y del sistema de vida prerrevolucionario.

Por ello, no es sorprendente que en la literatura hispanoamericana y soviética del siglo XX, producidas en sociedades aquejadas de agudos conflictos sociopolíticos y culturales, haya emergido con gran fuerza un modo literario como el realismo mágico, que refleja las contradicciones sociopolíticas y culturales más traumáticas de la sociedad. La tendencia[2] de este modo de escritura tanto en el panorama hispanoamericano como soviético se ha realizado a partir de la deconstrucción de la realidad impuesta desde las estructuras de poder como la única válida y veraz. Dicho proceso se logra mediante la integración de "copresencias"[3] en un nuevo código de representación de la "realidad", vista ésta desde una perspectiva más amplia que permite incorporar las cosmovisiones anteriormente ignoradas o silenciadas de secciones de la sociedad marginadas del poder.

El realismo mágico se ha interpretado desde la perspectiva de la búsqueda de la transgresión, la subversión contra el orden institucional, sociocultural y político que pretende silenciar o ha silenciado y marginado otras cosmogonías. El cuestionamiento de la "realidad histórica" del realismo mágico ha permitido la recuperación de la memoria histórica marginada, pues como recuerda Lacan, las luchas de grupos sociales tienden a permanecer en la memoria incluso bajo la censura, ya que, en su opinión, el olvido causado por la represión es una de las formas más resistentes de la memoria (*Four* 23). En este marco, se ha descrito el realismo mágico como un intento de recuperar la historia, la memoria colectiva y el ente cultural al destruir su alienación mediante el recurso de la fantasía irracional. Según lo expresa Jean-Pierre Durix: "What many 'magic realistic' works have in common is this mixture of 'fantasy' and a clear concern with reference, historical allegory and social protest. Such novels often evoke the process of liberation of oppressed communities" (116). No es de extrañar que debido a estas características el realismo mágico haya pasado a considerarse parte de la condición postmoderna (Hutcheon, *Poetics* 5) tanto por su resistencia a las estructuras hegemónicas del poder como por sus cualidades estilísticas innovadoras.

Simultáneamente, este modo de escritura ha permitido el cuestionamiento de lo "real" (lo natural) y la reincorporación de lo periférico, lo marginal al centro privilegiado

de la autoridad, al centro de la cultura, fenómeno en el que se inscribe también el postmodernismo que responde a un cambio sociocultural reflejado en el pensamiento, el arte y su teoría (Hutcheon, *Poetics* 85-86). Es decir, la recuperación de lo irracional en la cosmogonía se ha contemplado como un intento de resaltar el desequilibrio social y cultural constituyente de la "realidad" hispanoamericana y soviética, introduciendo la idea de concienciación social y el deseo de cambio. Esta idea también ha sido subrayada repetidamente por la crítica que ha abarcado el realismo mágico desde la perspectiva postcolonial. Así, en trabajos de teoría postcolonial tan influyentes como *Culture and Imperialism* (1993) de Edward Said y *The Location of Culture* (1994) de Homi Bhaba se asume el hibridismo y la naturaleza transgresiva del mismo.

Asimismo, en muchos de los estudios dedicados al realismo mágico se asevera continuadamente su transgresividad. Por ejemplo, Parkinson Zamora y Faris afirman en la introducción a su antología *Magical Realism: Theory, History, Community* (1995) que:

> [m]agical realist texts are subversive: their in-betweenness, their all-at-onceness encourages resistance to monologic political and cultural structures, a feature that has made the mode particularly useful to writers in postcolonial cultures and, increasingly, to women. (6)

Y en "Magic Realism as Postcolonial Discourse", su contribución a la misma compilación, Stephen Slemon asevera que:

> [...] a structure of perception –if only in literary critical registers–dogs the practice of magical realist writing, that is, the perception that magical realism, as a socially symbolic contract, carries a residuum of resistance toward the imperial center and to its totalizing systems of generic classification. This structure of perception, of course, is a controversial one for studies in magic realism–especially under this present moment of "globalized postcolonialism" [...]. (408)

La naturaleza subversiva del realismo mágico se ha manifestado repetidamente por la recuperación que realiza de esferas marginales de la sociedad y su cultura. No obstante, aunque este modo de escritura tanto en Hispanoamérica como en la Unión Soviética posee elementos subversivos con respecto al poder de la autoridad central y las instituciones, su "subversividad" tiende a mantenerse dentro de los límites culturales marcados por la ideología, la identidad cultural del autor y, no menos, por el contexto del

que surge el texto. Desde este punto de vista, cabe preguntarse cómo se reinscribe el residuo de ideología opresiva del que se impregna el realismo mágico.

Por ello, aunque reiteradamente se ha postulado que el realismo mágico permite la incorporación y la recuperación de lo subyugado –de lo marginal, periférico, del otro– a la autoridad constituida y que por ello el modo expresa resistencia, también han surgido opiniones desacordes. A las voces contrarias a tal caracterización se ha sumado la de Gayatri Spivak, quien afirma en "Poststructuralism, Marginality, Postcoloniality, and Value" que el realismo mágico –junto con el multiculturalismo y el discurso étnico– ha de ser analizado en mayor profundidad ya que implícitamente conlleva:

> [...] the production of a neo-colonial discourse [...]. Neo-colonialism is fabricating its allies by proposing a share of the centre in a seemingly new way (not a rupture but a displacement): disciplinary support for the convictions of authentic marginality by the (aspiring) elite. (222)

En otras palabras, para Spivak el realismo mágico tiene un determinado fondo de neocolonialismo y marginalidad institucionalizada. Fondo que frecuentemente la crítica ha pasado por alto al enfatizar la naturaleza transgresiva del modo.

Como resultado de esta contradicción entre la subversividad o no subversividad del realismo mágico, puede afirmarse que, si ciertamente presenta un cierto valor de resistencia, el modo reinscribe la alteridad marginal periférica y los centros de autoridad hegemónicos tradicionales. Dicha afirmación se fundamenta en la exploración del realismo mágico en su diacronía y desde el punto de vista del valor de la escritura y la intencionalidad. Y, en particular, se pone de manifiesto al contemplar las versiones hispanoamericana y soviética del realismo mágico como construcciones discursivas marcadas por el "orientalismo" (Said), "latinoamericanismo" (de la Campa) y el exotismo, lo que nos permite observar algunos factores que constriñen su fuerza transgresiva.

El cuestionamiento de la "subversividad" del realismo mágico puede percibirse como un cambio diacrónico, como "una tendencia negativa" (Ferreros) –que manifiesta el desequilibrio social y duda o niega los valores institucionales– que ha ido perdiendo su fuerza ruptural, su crítica, duda y hasta su negación, para transformarse paulatinamente

en lo que Ferreros denomina una "tendencia afirmativa" (118-20). Una primera explicación de esta transformación, podría consistir en que "el sujeto colectivo que comenzó por criticar, *grosso modo,* el poder de la sociedad, ha podido conquistar el mismo, o al menos ha conseguido un puesto en la sociedad que antes se lo negaba" (Ferreros 120). Esta "tendencia" supone una ruptura con el realismo socialista en la Unión Soviética y con el realismo social en Hispanoamérica, una nueva forma de sentir y representar la "realidad" circundante y nuevas formas literarias. Pero de ser una tendencia "negativa" y de crítica social se ha convertido en un modo cultural de éxito, de cultura de masas, aceptado institucionalmente.

Spivak sugiere que: "You take positions in terms not of the discovery of historical or philosophical grounds, but in terms of reversing, displacing, and seizing the apparatus of value-coding" ("Poststructuralism" 222). De tal manera, el poder de reacción, de subversión, implícito en la naturaleza del realismo mágico como modo de escritura parece haberse ido cauterizando desde el mismo acto de su realización hasta el proceso de la recepción. La "neutralización" del espíritu contestatario o la intencionalidad transgresiva del realismo mágico está, en parte, ligado a su recepción, aunque otros aspectos como la práctica privilegiada de la escritura, la consideración del realismo mágico como "alegoría nacional" y la conversión del modo en "canon mágicorrealista" también desempeñan un papel importante en el proceso.

Aunque tiene presente el valor de la escritura en la "designificación" dentro de la tradición de las metanarrativas occidentales, Édouard Glissant cuestiona la concepción de la literatura como "nueva frontera liberadora", considerando la escritura una práctica privilegiada, legado colonialista, cuya única posibilidad de continuación reside en la incorporación de lo oral (citado por de la Campa 118). La incorporación escrita del material mítico-cultural del mestizaje hispanoamericano podría suponer la recuperación de estas tradiciones desde la práctica privilegiada colonialista, sin derivar en un recobro pleno del mismo. Lo que explicaría por qué si la esfera mágico-maravillosa es una parte inseparable de la "realidad" hispanoamericana el modo se denomina "realismo mágico" (o "realismo maravilloso" para Carpentier), insistiéndose en la cualidad mágico-maravillosa periférica a la realidad[4]. Pareciendo esto una "influencia de *realidades ajenas,* principalmente la europea y la estadounidense, ante las cuales [el pensamiento

hispanoamericano] siempre reacciona" (da Cunha-Giabbai 40-41), y en cuya recepción se perfila el exotismo con sus connotaciones coloniales.

No cabe duda que desde los textos mágicorrealistas se realiza una apología de la recuperación de la cultura oral y de la memoria colectiva con la intención de reinvertir en gran parte el discurso colonial, atribuyendo a la tradición oral la misma función liberadora que Glissant le niega a la escritura. Ciertamente la incorporación de la tradición oral al texto mágicorrealista permite recuperar la memoria colectiva por medio del discurso dialógico y la dinámica que se establece entre lo marginal y lo hegemónico. Sin embargo, en el proceso de la escritura se socava la intencionalidad primera. Un ejemplo de esta situación lo encontramos, sin ir más lejos, en una de las novelas mágicorrealistas por excelencia, *El reino de este mundo*, en la que se yuxtaponen dos códigos, el de los negros esclavos creyentes del vudú y el de sus patronos europeos y cristianos. En la novela la esfera mítico-mágica y la cosmología de los esclavos negros está en gran parte ligada a la figura de Mackandal, quien impide activamente la aculturación de sus compañeros al diseminar las memorias, el pasado, las tradiciones y leyendas africanas. Cuando se rebela, inicia la campaña de envenenamiento y se convierte en "hugan"[5], poseyendo, según la perspectiva de los esclavos negros, poderes licantrópicos.

Como Richard Young explica en su estudio sobre *El reino de este mundo*, con la frase "Todos sabían..." Carpentier articula el convencimiento de los esclavos sobre las metamorfosis de Mackandal. No obstante, con este "todos sabían" el narrador se distancia de la creencia de los esclavos, que no parece compartir. El narrador transmite las dos versiones de los hechos, la de los negros y los europeos, según sus cosmologías. A estos últimos los critica, pero parcialmente concuerda con su perspectiva, por lo que las metamorfosis y la huida de Mackandal de su quema parecen ser "cosas de negros" (95). Más adelante en la narración, el narrador explícitamente desestima la percepción de los esclavos negros sobre el episodio de la quema de Mackandal cuando enuncia: "la cabeza del jamaicano Bouckman se agusanaba ya, verdosa y boquiabierta, en el preciso lugar en que *se había hecho ceniza hedionda la carne del manco Mackandal*" (Carpentier 58; la cursiva es nuestra). Carpentier incorpora a *El reino de este mundo* la tradición oral, la memoria colectiva y la oposición de otras versiones de la historia antes silenciadas a la

historia colonial –todo ello innovador y transgresivo en cuanto a la relación con la tradición escrita anterior se refiere. Mas simultáneamente su uso de recursos habituales en la escritura, como es la figura del narrador omnisciente, y en concreto la función que tiene en la novela, debilita en cierta manera la transgresividad de la misma. La sólida fiabilidad que tradicionalmente envuelve a este tipo de narrador, el narrador extradiegético, que en *El reino de este mundo* toma parte por una de las versiones, refuerza una vez más la "veracidad" de la perspectiva europea en detrimento de la de los esclavos negros.

Como menciona de la Campa:

> Rama recognized that cultural forms, like words, are profoundly transformative but can hardly constitute autonomous forms of resistance. What is required, according to Rama, would be a more complex understanding of how human desires and the excesses of meaning [the sphere of the social] are continuously drafted by both the discourses of culture and market forces. (Citado por de la Campa 146)

En parte la recepción del realismo mágico se ha alterado, a pesar de la intencionalidad del autor, debido a las "fuerzas del mercado" que señala Rama. Para Dobrenko, de igual manera que el texto, el lector no existe en un vacío histórico, y su espacio social o "situation of reading" posee una extrema importancia en su lectura del texto (viii). Partiendo de esta premisa podría decirse que, posiblemente, el lector de los años 60 y 70, inserto en un contexto más politizado y emplazado en pleno fenómeno del "boom" (Cortázar; citado por Rama, *Más allá* 61-62) no percibe el texto mágicorrealista de la misma manera que un lector de los años 80, 90 e incluso del s. XXI, cuando el realismo mágico se ha convertido en un modo de escritura popular de tiradas masivas. La situación entre receptor y texto correspondería a lo que Wolfgang Iser denomina la "non-situation-ness" del texto artístico, en el que "the interplay of a text and a reader is stabilized through an idiosyncratic system of reverse connection. This system works not unlike a cybernetic model of a self-regulating system" (citado por Dobrenko 100). Ese sistema es variable, por lo que H. Jauss lo denomina "virtual meaning", producido por "*constantly shifting optics of reading*", lo que permite su continua actualización dentro de los distintos momentos históricos (Dobrenko 101).

Habiendo cambiado las condiciones sociopolíticas y culturales en las que vive inserto el lector del texto mágicorrealista, al igual que la manera en que se presenta y distribuye la obra, no es de extrañar que se recele de la naturaleza subversiva de este modo de escritura ampliamente comercializado. Como dice de la Campa sobre la recepción, en la percepción del subtexto narrativo entran en juego la concienciación política y la contextualización que permite leer al otro (47). Por ello, la despolitización universal que se ha extendido en las últimas décadas, particularmente en el mundo occidental, ha de haber inferido también en la habilidad del receptor a la hora de percibir el subtexto narrativo de las obras mágicorrealistas.

En este contexto la incorporación de los mitos y cosmologías marginales parece convertirse en una fórmula de éxito y el texto mágicorrealista podría ser interpretado como una exportación de lo exótico: se subraya la alteridad exótica de las sociedades "tercermundistas" para realzar, en su diferencia, el alto nivel de civilización y orden del Yo occidental que las examina (Rama, *Mas allá* 53-56; Durix 6; Larsen 67-78). En todo caso, la perfecta asimilación del modo como producto de consumo masivo "neutraliza" los aspectos transgresivos de la obra mágicorrealista, cuyo modelo se exporta, alaba y canoniza, inundando el mercado global en las siguientes décadas.

John Thiem en su artículo "The Textualization of the Reader in Magical and Postmodern Fiction", perteneciente a la antología de Parkinson Zamora y Faris, explica la razón por la que, a su parecer, el realismo mágico ha alcanzado un éxito tan rotundo. El atractivo de las obras mágicorrealistas, de acuerdo con Thiem, reside en la viabilidad comercial del modo al imitar las formas de la ficción popular. De tal manera, explica, se observa una dicotomía de códigos en el texto mágicorrealista: uno popular, percibido por la masa lectora, y otro más selectivo e intelectual (242-43). Otros críticos, como Larsen y los colaboradores en la antología *Más allá del boom. Literatura y mercado* de Rama se refieren a la mercadotecnia impulsada por las editoriales en la proyección del realismo mágico como uno de los modos de escritura promovidos durante el "boom" de la literatura latinoamericana.

Orientalismo, latinoamericanismo y exotismo

La contradicción de la naturaleza transgresiva del realismo mágico también se pone en evidencia si se observa al realismo mágico en general desde la perspectiva del "orientalismo" de Edward Said, y en Hispanoamérica a partir del "latinoamericanismo" de Román de la Campa. El estudio de este último está realizado sobre la base de las ideas de Said en *Orientalism*, además de otras. La noción básica del orientalismo y del latinoamericanismo es que de la "práctica periférica" a la "teoría de la metrópolis" los signos culturales son procesados por todo un sistema de criterios que, bajo una aparente neutralidad, establece el valor y la "recepción" de dichos signos culturales según ciertas tendencias impulsadas por determinados discursos hegemónicos. Puesto que la recepción no es un fenómeno universalmente igualitario, el realismo mágico podría ser decodificado como la proyección de la imagen que el mundo occidental desea y concibe, creando alteridades tales como la hispanoamericana y la soviética, con las diferencias pertinentes entre ellas. Todo ello dentro de un proceso de regularización en términos occidentales.

Como explica Said en *Orientalism*, el oriente, en el curso histórico, ha sido "almost a European invention, and had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences [...] The main thing for the European visitor was a European representation of the Orient and its contemporary fate" (1).

Tras haber definido lo que es el Oriente, Said precisa lo que entiende bajo la denominación de orientalismo:

> [...] a way of coming to terms with the Orient that is based on the Orient's special place in European Western experience [and American since World War II]. The Orient is not only adjacent to Europe; it is also [...] its cultural contestant, and one of its deepest and most recurring images of *the Other*. In addition, *the Orient has helped to define Europe* (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience [...]. The Orient is an integral part of European *material* civilization and culture. Orientalism expresses and represents that part culturally and even ideologically as a mode of discourse with supporting institutions, vocabulary,

> scholarship, imaginary, doctrines, even colonial bureaucracies and colonial styles. (1-2; la cursiva es nuestra)

Para Said, tres elementos interdependientes entre sí intervienen en la construcción discursiva del orientalismo. Primeramente, una actitud colonialista que el siglo XX hereda de los siglos anteriores y conserva en el discurso académico bajo cambios cosméticos (2). Segundo, una diferenciación rotunda entre lo occidental y lo oriental, considerando el orientalismo como "a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between 'the Orient' and (most of the time) 'the Occident'" (2). Y en tercer lugar, la institucionalización del Oriente: "Taking the late eighteenth century as a very roughly defined starting point Orientalism can be discussed and analyzed as the corporate institution for dealing with the Orient as a Western style for domination, restructuring, and having authority over the Orient" (3).

Además, explica Said, la creación del oriente y la manera en que se lleva a cabo no se debe a un hecho casual, sino que responde a toda una serie de intereses. En particular, a la propia construcción ideológica del occidente. La cultura occidental potencia su fuerza identificatoria

> [...] by setting itself off against the Orient as a sort of surrogate and even underground self (3). [...] Therefore as much as the West itself, the Orient is an idea that has a history and a tradition of thought, imagery, and vocabulary that have given its reality and presence in and for the West. The two geographical entities thus support and to an extent reflect each other. (5)

Said enfatiza que la división entre oriente y occidente no está basada en el aspecto geográfico, sino en el ideológico, y aunque su trabajo está sobre todo centrado en el Medio Oriente, la noción de orientalismo no se refiere exclusivamente a dicha zona geográfica (4). Como construcción discursiva, permite su aplicación a aquellas dimensiones que aparecen en oposición a la noción de occidente en general. El occidente hace referencia al "mundo civilizado", auto-denominación del Yo de Europa y Norteamérica con los valores "racionales" que defienden. El oriente existe por oposición al occidente y es una creación misma del occidente, usada para definir la alteridad, la diferencia del oriente. En este contexto, y en oposición a la construcción ideológica del occidente, se alzan las dimensiones de Hispanoamérica y Rusia (y la posterior Unión

Soviética) que se han diseminado desde el occidente, con toda la carga ideológica del orientalismo.

La percepción de Hispanoamérica como parte del oriente nos remite a las crónicas del Descubrimiento y de la Conquista, a los acuñamientos topográficos de "la Nueva India", "Cartagena de Indias" y al sorprendente hecho de que, a pesar de los siglos en que se sabe del error, los nativos de América sigan denominándose "indios". Al igual que otras partes del oriente, Hispanoamérica es el reflejo de la imaginación europea, donde se realizan los mitos y leyendas de paisajes maravillosos, seres fantásticos, aventura y exotismo. No obstante, se realza esta proyectada irracionalidad marginal para manejar su alteridad, como forma de conocimiento, y mediante el conocimiento, controlarla.

Históricamente el Imperio Ruso –y después la Unión Soviética, si bien por otras razones– ha mantenido una relación ambivalente con Europa. A pesar de su localización geográfica en el continente europeo, por lo menos parcialmente, y ser un imperio colonialista que ha compartido historia y cultura con Europa, esta cercanía no ha inhibido su posición periferia. Desde la perspectiva europea, a pesar de su proximidad, Rusia se ha percibido como algo exótico[6], un fenómeno híbrido entre Europa y Asia, teniendo por lo tanto, un componente desconocido y extravagante. Esta situación se acrecienta tras la revolución de 1917 y el nacimiento de la URSS en 1922, la cual se considera un peligro, intensificado ideológicamente durante la Guerra Fría con la formación del Bloque del Este. De hecho Said hace referencia a las connotaciones negativas del "Este" a partir de los años 50: "No one will have failed to note how 'East' has always signified danger and threat during this period, even as it has meant the traditional Orient as well as Russia" (26).

Estas relaciones entre occidente y oriente –refiriéndonos a Hispanoamérica y Rusia-Unión Soviética– son de gran importancia en el estudio de un modo como el realismo mágico, sobre todo si nos centramos en su naturaleza transgresiva, puesto que "ideas, cultures and histories cannot seriously be understood or studied without their force, or more precisely their configurations of power, also being studied" (Said 5). Y, para Said, la relación entre oriente y occidente está basada fundamentalmente en la dominación y el poder en toda su extensión: "The Orient was Orientalized not only

because it was discovered to be 'Oriental' [...], but also because it *could be*–that is, submitted to being–*made* Oriental" (5-6). Así, Said percibe el orientalismo: "[...] more particularly valuable as a sign of European-Atlantic power over the Orient than it is as a veridic discourse about the Orient" (6).

Como advierte Said, el interés ideológico del orientalismo es mucho más profundo de lo que pudiera parecer, ya que:

> [...] Orientalism is not a mere political subject matter or field that is reflected passively by culture, scholarship, or institutions [...]. It is rather a *distribution* of geopolitical awareness into aesthetic, scholarly, economic, sociological, historical, and philological texts; it is an *elaboration* not only of a basic geographical distinction (the world is made up of two unequal halves, Orient and Occident) but also of a whole series of "interests" which, by such means as scholarly discovery, philological reconstruction, psychological analysis, landscape and sociological description, it not only creates but also maintains; it *is*, rather than expresses, a certain *will* or *intention* to understand, in some cases to control, manipulate, even to incorporate, what is a manifestly different (or alternative or novel) world; it is, above all, a discourse [that] is produced and exists in an uneven exchange with various kinds of power, shaped to a degree by the exchange with power political [...], power intellectual [...], power cultural [...], power moral [...]. (Said 12)

La visión de superioridad del occidente sobre el oriente, con la que afianza su poder, se manifiesta claramente en la percepción de la literatura hispanoamericana y soviética. Se realza la alteridad creada a partir de la superioridad hegemónica, manteniéndose dicha visión guiada por las relaciones de poder. Así, entre otras cosas, se reafirma la identidad occidental en sus valores –civilización, desarrollo, democracia, raciocinio, justicia, verdadera cultura– y en su autoridad sobre el Otro.

Entendidas en este contexto las relaciones entre Hispanoamérica y el occidente, el realismo mágico hispanoamericano adquiere en su recepción connotaciones ideológicas que difieren de aquellas que el modo poseía en un principio. Esto se debería a la influencia del occidente en la construcción ideológica del imaginario hispanoamericano. En el mismo sentido se expresa la alteridad de Rusia y de la Unión Soviética para el occidente: del exotismo extraño y la falta de una "europeización" estable del Imperio Ruso se pasa a considerar lo "anormal", lo caótico, el totalitarismo y la ausencia de

libertad creativa y personal del período soviético. En ambas situaciones se pretende disminuir su poder, ilegitimar su existencia. Por ello, se generalizan nociones de unas décadas a todo el período soviético que afectan directamente al realismo mágico soviético, tales como la prohibición de lo sobrenatural en la narrativa y la existencia del realismo socialista como única forma de escritura durante la etapa soviética. En el mismo sentido se potencia especialmente la literatura publicada en *tamizdat* o *samizdat*, diluyendo la importancia del resto.

Nelly Richard establece una clara diferenciación entre la teoría crítica en la academia y su referente "real" en cuanto a lo hispanoamericano. Según la crítica chilena:

> The transit of cultural signs between peripheral practice (Latin America) and metropolitan theory (Latin Americanism), as well as the system of academic exchanges that administers these signs, are responsible not only for the circulation of analytic tools, but also for the criteria that regulate their value and reception according to the predominant tendencies established by certain discursive hegemonies. (Citado por de la Campa vii)

La teoría metropolitana acerca de Latinoamérica –aquí centrándonos en Hispanoamérica– mediatizada por los criterios de las tendencias predominantes en un momento determinado es impuesta por ciertos discursos hegemónicos. Es así como surge el conato "latinoamericanismo"[7], empleado por Román de la Campa para designar el orientalismo específicamente latinoamericano. El concepto alude a la teoría metropolitana sobre América Latina como "práctica real", periférica, de manera similar al de orientalismo, aunque éste último es más global al abarcar toda la alteridad de lo no-perteneciente a occidente.

Latinoamericanismo puede definirse como "the production and articulation of Latin America as a constellation of discursive constructs" (de la Campa viii). En su estudio sobre el latinoamericanismo de la Campa pretende examinar los principales criterios circunscritos a la recepción y codificación del latinoamericanismo en el ámbito literario más reciente, entendiéndolo como: "[...] a community of discourses that has gained particular force during the past few decades, mainly in the United States, but also beyond" (vii). Esto significa para de la Campa que en gran medida el proceso de latinoamericanismo se produce mediante la lengua inglesa (2). Ejemplos significativos

son, entre otros, el famoso artículo de Luís Leal sobre el realismo mágico, presentado y publicado en inglés antes que en español o, irónicamente, que el trabajo *Latinamericanism* de Román de la Campa haya sido escrito en inglés.

El objetivo de la Campa consiste principalmente en evidenciar las implicaciones ideológicas que generalmente se ignoran en el "legado teórico" discursivo que constituye el latinoamericanismo, del que también forman parte el postmodernismo y el post-colonialismo (vii). De la Campa señala que la crítica metanarrativa nos induce a observar las organizaciones epistemológicas de la historia, para descubrir y analizar sus pilares incuestionables y las relaciones de poder que se producen y expanden mediante ellas (31). Considera que, indudablemente, una de dichas narrativas es la de la revolución, convertida en el contexto conservador neoliberal en un discurso de fracaso sociopolítico. Esta cauterización de la razón de ser de los movimientos revolucionarios hispanoamericanos se refleja en las novelas del realismo mágico, como la revolución mexicana en la novela *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel o de la revolución cubana en *El palacio de las blanquísimas mofetas* de Reinaldo Arenas[8]. Así, al igual que con otros movimientos revolucionarios contemporáneos de distintas partes del mundo, el de América Central "has been translated into a political culture of neoliberalism that reads Third World claims of redress as nothing but chronic conflicts of underdevelopment, inexplicable civil wars, or irrational residues from outdated master narratives" (33). Desde esta perspectiva habría que tener en cuenta cómo la cultura del neoliberalismo afectaría la recepción de muchos de los conflictos armados planteados en las novelas mágicorrrealistas, cuya irracionalidad pareciera coincidir con la noción neoliberal del Tercer Mundo que señala de la Campa. La muestra la encontramos en las largas guerras que mantiene el coronel Buendía en *Cien años de soledad* y que continúa a pesar de su deshumanización y de llegar un momento en que ignora la razón de la lucha. Otro ejemplo se nos ofrecen en *Siete lunas y siete serpientes* cuando Calendario Mariscal siembra la violencia por doquier tras formar un ejército de bandidos y arrasar diferentes zonas del país sin motivo alguno. Y, ¿cómo afectan esos episodios a la comprensión de conflictos como el de la Colombia actual o el de los indígenas de Bolivia y Perú, con la formación de la república de Coyasuyu?

Se produce, de tal manera, lo que de la Campa denomina "ficcionalización" de la cultura de masas, en este caso, entendiendo el realismo mágico dentro de ésta. Otra fuente que converge en este proceso para de la Campa es, además de la cultura de masas, la cultura académica, dentro de la cual incluye la condición postmoderna por propiciar, indirectamente, el discurso neoliberal:

> In the context of a neoliberal economics and neoconservative politics, academic research has been absorbed by the "manic triumphalism" of a dominant discourse that basically preempts contestation. Whether or not deconstruction can avoid becoming an unwitting contributor to this hegemony remains an open question. The answer may ultimately depend on whether its insights are in any way applicable to cultural and social projects that are politically engaged. (de la Campa 33)

Dentro de la concepción del latinoamericanismo los tópicos del nativismo, del exotismo cultural y geográfico, la búsqueda de la identidad nacional y la apreciación de la cultura autóctona del realismo mágico adquieren una significación distinta a su exaltación primera por escritores como Asturias, Carpentier, de la Cuadra, Aguilera Malta o Garro. Por ejemplo, numerosa crítica sobre *Como agua para chocolate* alaba la cocina indígena de Nacha y después de Tita por representar la recuperación y conservación de las tradiciones indígenas. Sin embargo, muchos de los ingredientes de las recetas de la novela fueron introducidos por los españoles, por lo que habría que hablar de una cocina mestiza más que indígena. Este es un caso de ficcionalización potenciado por el latinoamericanismo del realismo mágico en el que se despliega un imaginario "convenientemente construido". Al expandirse la idea del realismo mágico como forma de escritura que encierra la esencia hispanoamericana se entreteje un retículo de referentes imaginarios que se reflejan en el otro.

De alguna manera, y dentro del contexto del latinoamericanismo u orientalismo, es factible pensar que el realismo mágico se puede percibir desde el exotismo, centrándose más su lectura y la percepción de la región geográfica como caótica, impredecible, "imposible", diluyéndose los problemas que la afectan tras su aparente tono festivo. A pesar de las connotaciones negativas que el exotismo posee como sinónimo de alteridad étnica periférica vista desde una perspectiva exteriorizante, el

término también puede ser utilizado con otra significación más positiva en términos parecidos a los del orientalismo, pero como un fenómeno más amplio.

El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española otorga al vocablo exótico tres significados: extranjero, peregrino, especialmente si viene de país lejano; extraño, chocante, extravagante; y un tercero acotado a México para hacer referencia a la bailarina de cabaré. De estas tres significaciones se desprende el contenido cultural del término exótico, basado en la diferencia y, por lo tanto, vinculado a la construcción dialéctica del yo y el otro: en las dos primeras por las diferencias socioculturales; en la tercera, por lo exótico relacionado con el deseo, la seducción y el erotismo[9].

En su compilación de estudios sobre la alteridad, *"New" Exoticisms. Changing Patterns in the Construction of Otherness,* Isabel Santaolalla indica que la posición periférica de lo exótico y la atracción que ha irradiado por siglos ha derivado en la época moderna en lo que denomina "the popularisation of exotic objects", expuestos en las grandes exhibiciones que se organizan a finales del s. XIX (9):

> Thus, the adoption of the exotic or foreign as a source of stimulating, exciting difference became common currency; and, in its fetishised, decontextualised form, the exotic product came to be a household source of gratification, and, as such, an effective medium for the dissemination of imperial designs. (10)

Dicha "popularización" se ha convertido en nuestros días en un auténtico bombardeo de lo étnico transformado en un producto de consumo masivo (10), como es el caso del realismo mágico, percibido según el exotismo.

Para Santaolalla el concepto de "exotismo" es similar al de "orientalismo" de Said, según el cual:

> [...] the West has created and projected an image of the Orient serving its own interests [...] and consequently places exoticism within a similar framework of power imbalance: as in Foucault's pattern of discursive formations, power is exercised through the production itself of knowledge about the Other. (10)

No obstante, de acuerdo con Santaolalla hay que diferenciar los dos conceptos, que no son sinónimos. La diferencia, a su parecer, reside, en que el orientalismo se refiere a un sistema de relaciones de poder que funciona en una sola dirección (el Occidente

sobre el Oriente), mientras que el exotismo supone una doble avenida, siendo más versátil y teniendo un mayor potencial (10-11). Es decir, la diferencia entre orientalismo y exotismo reside en que el primero es unidireccional y el segundo fenómeno multidireccional y polivalente[10]. Aunque curiosamente, tras establecer dicha diferenciación Santaolalla pasa a explicar que las distintas reconsideraciones del concepto de Said permiten, no obstante, "more flexible, polysemic readings of the colonial dynamics of power" (11).

En otro de los artículos del volumen editado por Santaolalla, "Fabricating Otherness: Demidenko and Exoticism" de Kateryna Olijnyk Longley encontramos una definición interesante de lo exótico en su relación con la alteridad y de exotismo:

> Driving current popular notions of the exotic are fascination and desire: the desire to enter forbidden territory, whether in the imagination or physically, to partake of otherness and to stake a claim. Because the exotic is always an attribute given to someone else or somewhere else, exoticism, like orientalism, is a way of seeing which attribute sustains the myth of the cultural centrality, and therefore the superiority, of the viewer. In other words, the construction of the exotic is a mechanism for reinforcing a strong sense of identity for the individual or the community that is doing the viewing. (23)

Pero a pesar de partir de sus similitudes, también Olijnyk, igual que Santaolalla, encuentra una importante diferencia entre orientalismo y exotismo, al considerar que "orientalism is mono-directional because it is geographically tied, at least to some degree, to colonial concepts of Asia and the Orient while exoticism is less specific, more open-ended, and therefore, reversible" (23).

La visión "multidireccional" del exotismo permite destacar las singularidades del latinoamericanismo frente al orientalismo, puesto que posibilita la exploración no sólo de la dimensión externa del fenómeno, sino también de su dimensión interna, la cual no llega a ser abarcada por el orientalismo. Aunque durante siglos la cultura del occidente ha ubicado a Hispanoamérica en su alteridad, lo cierto es que Hispanoamérica también pertenece al occidente por cuanto está configurada de un fuerte componente occidental. A pesar de que desde el occidente y desde dentro de la misma Hispanoamérica se subrayan las minorías étnicas hispanoamericanas con sus contrastes raciales, culturales y

socioeconómicos, el latinoamericanismo no sólo diferencia entre lo autóctono americano y lo "corriente" europeo, sino que hace hincapié en el proceso de hibridación que ha tenido lugar en la zona y que es, por consiguiente, un aspecto clave en la formulación de Hispanoamérica y su cultura.

También el realismo mágico se produce a partir de dicha hibridación. Observando, por ejemplo, las creencias de la sociedad hispanoamericana que se reflejan en los textos mágicorrealistas se aprecia la importancia del hibridismo en toda su extensión. Al igual que en las sociedades de los países hispanoamericanos, en los textos destacan principalmente tres religiones: el catolicismo "oficial" con las características propias de esta religión en Europa; la religión popular, con énfasis en los aspectos populares de la religión católica, en la que se ensalzan ciertas prácticas como un especial interés por los milagros, por determinadas figuras sagradas y festividades que claramente suponen una simbiosis de la religión oficial y las autóctonas; y, finalmente, las creencias autóctonas o nativas africanas. De tal manera, el exotismo como fenómeno "multidireccional" está presente en la hibridación al asimilar lo extranjero-europeo adecuándolo a las creencias anteriores. Mientras que el hibridismo se expande, convirtiéndose en la forma más extendida, una situación paradójica acaece con respecto a las culturas autóctonas: aunque se pretende la recuperación e incorporación de sus valores, simultáneamente también existe rechazo por los mismos, considerados productos irracionales de mentes primitivas, formas exóticas, dentro de la propia Hispanoamérica en el sentido negativo de alteridad periférica.

Aguilera Malta plasma magistralmente esta trilogía de creencias en *Siete lunas y siete serpientes* con los personajes de don Gaudencio, el padre Cándido y el brujo Bulu-Bulu. En el pueblo de Santorontón el cura europeo, don Gaudencio, representa la intransigencia y falsa pomposidad de la Iglesia al servicio del poder. Por su acento europeo, refinamiento y gusto por la riqueza simboliza la opresión del pueblo según el uso dado a la religión por los Conquistadores. El padre Cándido, sin iglesia y con su Cristo Quemado encarna la religión popular: su Cristo Quemado, a pesar de ser una imagen despintada y medio calcinada es el verdadero Cristo Crucificado, quien habla, realiza milagros y activamente participa para lograr el bien en la comunidad de Santorontón. El brujo Bulu-Bulu ejemplifica las creencias africanas de los esclavos

traídos a Hispanoamérica por los europeos. Bulu-Bulu es temido y respetado: en la comunidad de Santorontón se le desprecia por ser un brujo, y en particular, por el color de su piel, aunque todos acuden a él cuando lo necesitan.

Desde la perspectiva del exotismo según la definición de Santaolalla y Olijnyk, que permite vislumbrar la dimensión interna, a diferencia del orientalismo, centrado en la representación altérica de lo diferente en la percepción europea, también Rusia-Unión Soviética se vería afectada por el proceso de hibridación. En dicho proceso lo europeo y la cultura de las mayorías étnicas, como la rusa, se habrían fundido en determinados aspectos, manteniendo a su vez una posición ambivalente con respecto a las culturas de las minorías étnicas: por un lado permitiendo y haciendo posible su evolución, pero simultáneamente causando su regresión por la presión de la rusificación y sus valores. Esta situación la encontramos en *I dol'she veka diltsia den'* (Y el día dura más de un siglo) de Aitmatov cuando el investigador de la KGB Tansykbaev, de origen kazajo, intenta incriminar a Abutalip por transcribir leyendas kazajas de tradición oral, a pesar de conocerlas él mismo. En su ciego carrerismo, y como precedente a sus argumentaciones, Tansykbaev se apoya en el hecho de que recientemente un tribunal militar había condenado a muerte a varios investigadores del Instituto de lenguas y literaturas de la Academia de Ciencias de Kazajstán por haber escrito sus trabajos sobre historia en su lengua nativa (57).

Signos culturales y práctica periférica

La "alteridad" evocada del realismo mágico cumple las expectativas de lo que podría denominarse "la pasión por el margen" (Richard) de la cultura de la segunda mitad del s. XX, dominada, en gran medida, por el postmodernismo y el postcolonialismo, desde los que se ha estudiado el fenómeno del realismo mágico. Como señala Nelly Richard, hay "dos intencionalidades de lectura" de las expresiones artísticas de "avanzada" (27). Una, su lectura estética, que "productiviza el margen como práctica de los bordes o como simbólica de lo fronterizo, que se realzan en las figuras *descentradas* de un imaginario nómade (social, estético, sexual, nacional) rebelde a las sedentarizaciones del poder y amante de la deriva" (27) y otra, la lectura social, que "lo castiga por su resignación a la pasividad o inoperancia de ser un espacio retraído e

incomunicado, incapaz de quebrar la externalidad de su 'fuera de juego' respecto de los circuitos de consumo masivo o de comunicatividad social vigentes" (27).

El realismo mágico no comparte dicha falta de respaldo social e institucional con las expresiones artísticas de "avanzada" como las denomina Richard. Por el contrario, a pesar de que este imaginario pudiera considerarse inicialmente "nómade", rápidamente se ancla en unas características concretas, se "sedentariza" convirtiéndose en un modo de escritura canonizado que, además, se asimila completamente en las redes de consumo masivo. En estas condiciones, ¿se ajusta el realismo mágico a las circunstancias de los textos de "avanzada" para señalar su carácter periférico? La respuesta es negativa si tenemos en cuenta el criterio de Richard, por lo que la consideración de su marginalidad parece indicar un deseo expreso de convertirlo en el margen, fijándolo allí como modelo de cultura alternativa. Pero, ¿alternativa a qué, si no es al centro de cultura occidental a pesar de la posición hegemónica de cultura centralista que el realismo mágico adquiere en relación con otros modos de escritura marginales al disolver en parte la oposición centro/periferia, Yo/otro que le era inherente en un principio? Esta alteridad centralizada del realismo mágico es el origen de la contradicción que le es inherente.

Para Said, más que una fantasía creada por el mundo occidental el orientalismo es

> [...] a created body of theory and practice in which, for many generations, there has been a considerable material investment. Continued investment made Orientalism, as a system of knowledge about the Orient, *an accepted grid for filtering through the Orient into Western consciousness*, just as that same investment multiplied–indeed, made truly productive–the statements proliferating out from Orientalism into the general culture. (6; la cursiva es nuestra)

De acuerdo con Gramsci, esta red de teoría y conocimiento se acumula en las instituciones, ya sean estatales o privadas, las cuales propagan ideas que influyen en la cultura mediante el consentimiento (citado por Said 7). La forma cultural más influyente establece su "hegemonía", que en este caso es la cultura occidental, la que se fortalece y hace perdurar el orientalismo (7). La idea de una Europa (Yo) superior a todo lo que no es europeo (otro) se reafirma en la construcción de un discurso basado en la reiteración de la superioridad occidental frente a la oriental, a la que se caracteriza negativamente reiterándose aspectos como el atraso, la barbarie y lo exótico. En general, se realza todo

aquello que se desea contrastar o proyectar como lo no-occidental (7), divulgándose su alteridad desde las instituciones.

Dentro de la noción de "orientalismo" podemos incluir la percepción colonial (y neocolonial) de Hispanoamérica y la teoría metropolitana acerca de la Unión Soviética. Ambas surgen, en particular, de los centros institucionales europeos y norteamericanos. Mediante la escritura y la expansión se construyen entrando en relación con la representación imaginaria de "otras" regiones y naciones por los "centros de cultura y estudio" norteamericanos y europeos. Convertidas en temas de estudio mediante toda una red de disciplinas y discursos, la representación imaginaria y la conversión del otro son doblemente útiles: como justificación de la situación de dichas naciones y regiones y como punto de referencia necesario para crear y mantener la representación que "los centros" anhelan construir de sí mismos. Esta es la situación que se aprecia en relación con la Unión Soviética (Rusia) y también con Hispanoamérica.

La alteridad del realismo mágico hispanoamericano se ha formulado en torno a su respuesta al pasado colonial y al hibridismo étnico-cultural. Esta expectativa ha sido apoyada en el extranjero y en la academia hispanoamericana por toda una red de distribución y financiación de estudios al respecto. Por su parte, el realismo mágico soviético constituye una manera diferente de "otredad": responde a la categoría de lo contestatario o no-contestatario al régimen, si bien también dependiendo de todo un sistema de financiación y distribución. Esta categoría está centrada en lo que Richard ha denominado "la alteración de las dinámicas de poder y contrapoder", "oficialidad y no oficialidad" (25). La alteración mencionada por Richard provoca una confrontación que no termina por despolarizarse, manteniéndose en pie en detrimento de hechos culturales multidireccionales como los textos mágicorrealistas soviéticos de los años 60 y 70 publicados oficialmente. En muchos de ellos se potencia un fuerte etnicismo aceptado dentro de la oficialidad imperante, como se percibe en la novela corta de Aitmatov *Pegii pes begushii po kraiam moria* (El perro pinto que corre junto al mar) y en *Sandro iz Chegema* (Sandro de Chegem) de Iskander. Aitmatov nos descubre el sistema de creencias de los nivkh, íntimamente ligado a cada uno de los actos de la vida cotidiana de la minoría étnica y eventos tan importantes como el nacimiento de los hijos y la caza de la foca. Iskander, por su parte, representa las contradicciones étnico-culturales que se

aprecian entre las distintas minorías de Abjasia y mediante una sutil crítica sociopolítica y cultural perfila los conflictos étnicos de la zona, descanoniza figuras políticas del peso de Stalin, Lenin y Beria, y aborda temas como la corrupción, la falta de abastecimiento, y el amiguismo en la sociedad soviética. Es ésta una literatura alternativa, pero dentro de los límites permitidos.

La caída de la URSS provoca una clara disminución en las inversiones en los programas académicos en Norteamérica y un descenso del "interés" del público (y estudiantes) en la región, provocado parcialmente por la pésima publicidad que se le da a la Rusia post-soviética, la falta de medios y visibilidad. La imagen del otro soviético, aterrorizante y peligroso que particularmente las instituciones norteamericanas se han esforzado en proyectar durante décadas ha sido sustituida por la imagen del otro post-soviético, caótico y empobrecido. En uno y otro caso se difunden los aspectos "adecuados" de un discurso ideológico concreto, los cuales están incluso presentes en los estudios académicos. Un ejemplo de ello son las monografías analíticas de la historia de la literatura soviética que critican o alaban a los escritores según la actitud adoptada ante el régimen soviético, como las de Edward Brown, Kathleen F. Parthé y Deming Brown. Otro ejemplo es la considerable atención que se ha prestado en el occidente a las obras de problemática publicación en la URSS; y, por el contrario, la escasa a las publicadas oficialmente –como la mayoría de los textos que estamos tratando en el presente trabajo–, gran parte de las cuales permanecen en la sombra para la crítica occidental en comparación con la atención que han recibido otras obras del período críticas con el régimen. Todo ello concuerda con el enunciado de Said de que la política está presente en todas las esferas de la academia, consciente o inconscientemente, ya sea mediante la financiación, ideología o temas de interés estatal, cuestión precisamente ejemplificada por Said con el caso de la Unión Soviética (10-11).

En el ámbito latinoamericano, "[t]his seemingly natural and spontaneous availability of Latin America as a subject for discourse is no doubt partly a holdover from the colonial past" (Larsen 1) que posibilita su construcción y deconstrucción discursiva. En este contexto, advierte de la Campa que:

> [...] more than a field of studies, or the literary articulation of a hybrid culture, Latin American literature and criticism are perhaps best understood as a

> transnational discursive community with a significant market for research and sales in the industrial capitals of the world. (1)

Gran parte de esta "comunidad discursiva transnacional", prosigue de la Campa, está asentada en las instituciones norteamericanas de habla inglesa y, más escasamente, en Europa (1-2). Y, como de la Campa explica, no sólo porque la crítica en inglés tiene mayor expansión, sino porque el fenómeno del "boom" –y dentro de éste, el realismo mágico– se ha llevado a cabo en gran parte mediante la circulación de traducciones en inglés (2). De hecho, una gran parte de los estudios claves acerca del fenómeno del realismo mágico han sido publicados en Norteamérica, y un elevado número en inglés.

Tras reflexionar sobre estas consideraciones es razonable plantearse que el auge del realismo mágico en los medios académicos relativiza la fuerza subversiva del modo a pesar de haber sido presentado inicialmente por la crítica como un modo de escritura innovador y subversivo en cuanto permite acceder a contenidos y contextos marginales. Así, los debates académicos sobre el realismo mágico, su inclusión en las disciplinas y conferencias tampoco implican un alto grado de transgresión. Por el contrario, explica de la Campa:

> [...] the academy is hardly a place that fosters radical paradigms, [...] disciplinary shifts and theoretical discourse owe much more to the marketing strategies that call on graduate programs, academic journals, publishing presses, and professional conferences to produce and disseminate innovative academic texts with a higher degree of commercial self-awareness than ever before. Novelty as immanence and self-referentiality turns into agency in the commodification of knowledge that ultimately codifies writerly products in the academic market-place. (155)

Según Nelly Richard las formas alternativas de cultura en la periferia se mantienen en la "infracción" –por rechazo a los cierres– o en el "desamparo" –sin apoyo estructural– a menos que ganen valoración social, es decir, apoyo legitimador. Éste se obtiene por dos caminos: el mercado y el apoyo institucional, "la institucionalidad alternativa que enmarca las prácticas no oficiales confiriéndoles representabilidad sociopolítica" según el "ideario progresista nacional" (12). Estos dos circuitos han sido los utilizados por el realismo mágico tanto en la Unión Soviética como en Hispanoamérica para lograr el apoyo legitimador, además de la institucionalidad

alternativa impulsada como tal por la crítica al representar los estereotipos y el ideario progresista que le es contemporáneo.

La comercialización y el consumo masivo del realismo mágico nos conduce al tema del mercado de la cultura y la mercadotecnia. El mercado de comodidades culturales lleva a cabo una cómoda fusión territorial y cultural "latinoamericana" apoyada por la publicación y creación de la literatura del "boom" –y dentro de ésta, del realismo mágico– y las corrientes críticas dominantes. Todas las diferencias existentes entre regiones y autores se funden en un concepto universal, totalizador, que se comercializa como tal. Esta visión común favorece el mercado, sobre todo es muy conveniente en la comercialización de la literatura del "realismo mágico", bajo cuya denominación común se reúnen escritores de distintas generaciones y países borrando sus diferencias (Rama, *Más allá* 91-92).

En *Más allá del boom. Literatura y mercado* Rama expone cómo funcionan los mecanismos de consumo sobre el escritor del "boom". Dichos mecanismos afectan de manera similar a los creadores de las obras mágicorrealistas de los años 60 y siguientes. Para Rama, la presión aumenta la producción, lo que conlleva a la profesionalización del escritor, a la que, según el crítico uruguayo, se llega por dos razones. Primeramente, ante las penurias económicas y la obligación de realizar actividades ajenas a la escritura para subsistir, hay un deseo por parte del escritor de alcanzar la autonomía intelectual del poder y de las instituciones, aunque termina por caer bajo el control editorial; en segundo lugar, por la exigencia misma de la cultura latinoamericana que demanda de los escritores una literatura única y propia. Así, para Rama, se pasa del consumo literario de élite al de masas con los condicionamientos que el número de ventas impone (91-97). De las consecuencias de escribir un texto artístico con un mercado receptor en mente ya avisa Bakhtin (Voloshinov): "If this conscious regard for an audience occupies any serious place at all in the creative activity [of a writer], this activity will inevitably lose its artistic purity and will become degraded to a lower social plane" (citado por Dobrenko 27-28).

En la URSS, en el panorama post-estalinista hay dos clases de cultura alternativa: la que apoyan las instituciones por adecuarse al "ideario progresista nacional" (términos de Richard) y otra, periférica, que puede pertenecer o no a la cultura contestataria en

oposición a la oficial, siendo simplemente independiente. La situación del realismo mágico soviético es similar al hispanoamericano en cuanto a su pertenencia a la literatura alternativa apoyada por las instituciones, aunque las diferencias entre ambas están marcadas por el contexto mismo.

La aparición de obras mágicorrealistas en los años 60, tanto las contemporáneas como los textos escritos en las décadas anteriores y que se dan a conocer en este período, por ejemplo *Master i Margarita* (El maestro y Margarita), despierta un interés enorme en los lectores, fatigados del esquema del realismo socialista. No obstante, si la transgresividad del realismo mágico fuera siempre tan evidente, resultaría difícil explicar la publicación de textos mágicorrealistas en los años 60, cuando a pesar de una cierta apertura de la censura, ésta aún funciona eficazmente[11]. Tampoco su publicación significa que este tipo de escritura sea un tema "asumido" a juzgar por las reticencias de parte de la crítica soviética a comentar el uso de lo irracional o sobrenatural en los textos[12], si bien también hay críticos que emprenden el estudio de lo sobrenatural en la literatura de la época[13]. Por otra parte, las reticencias de una fracción de la crítica soviética a analizar en el medio académico la literatura de lo sobrenatural podría estar motivado no por su cualidad transgresiva, sino por considerarse un modo de escritura popular, y por lo tanto, "no-académico". De hecho, abiertamente no se hubieran publicado trabajos sobre modos de escritura que no hubieran sido aceptados oficialmente por el riesgo que conllevaría, lo que significa que aunque hay una cierta carga transgresiva en el modo, ésta es relativa.

El hecho, además, de que la crítica literaria extranjera, que tradicionalmente se ha inclinado por las obras transgresivas o "críticas" con el régimen, en particular por aquellas que aparecen en *tamizdat* o *samizdat*, no le haya dedicado tanta atención como a las obras mágicorrealistas soviéticas podría interpretarse también como una falta de transgresividad del modo. Una vez más nos encontramos ante las contradicciones que envuelven la naturaleza transgresiva de esta forma de escritura.

El realismo mágico, al igual que el resto de la literatura de lo sobrenatural vive un éxito relativo en los años 60 dentro de la consideración de literatura "popular", siendo desdeñada por el lector ruso de inclinaciones académicas, aunque logra un mayor éxito

con la masa lectora. A pesar de que hay novelas que adquieren una gran celebridad en esta época y en las décadas siguientes, como *Altist Danilov* (El viola Danilov) de Vladimir Orlov en los años 80, la separación entre la literatura "culta" –estudiada en los medios académicos– y la popular, entre las que se encontrarían los textos de contenido sobrenatural que lee un alto porcentaje de la población –, sigue estando presente. Además de suponer una continuidad de la literatura de los años 20 estos textos mágicorrealistas de las décadas de los 60 y siguientes inician tímidamente el proceso de restitución de la memoria y una nueva concepción de la "realidad".

Curiosamente, una parte considerable de las obras del realismo mágico soviético tampoco ha recibido gran atención en el extranjero –a excepción de *Master i Margarita* de Mikhail Bulgakov–, por lo que no hay tantos estudios sobre el modo, a pesar de haberlos acerca de otras formas de fantasía, como la ciencia-ficción. El motivo de esta situación podría deberse a que el realismo mágico soviético no hace una crítica sociopolítica lo suficientemente intensa como para ser considerada literatura disidente. O simplemente, pensando en la *derevenskaia proza* (prosa rural), el modo queda en una especie de vacío al no representar ni un realismo clásico ni un tipo de fantasía de ciencia-ficción, siendo, pues, una forma híbrida entre la literatura "académica" y la popular.

Al no existir el mismo tipo de mercado para la literatura soviética que para la literatura hispanoamericana, el fenómeno adquiere distintas proporciones a las referidas sobre Hispanoamérica. Sobre la base de la alteridad del sistema soviético y sus rasgos identificativos que se desea destacar se realza lo occidental y las características englobadas en el sistema de valores occidental. Uno de estos principales valores es la "democracia", catacresis en el sentido que la entiende Gayatri Spivak: democracia con valor de capitalismo triunfante, libertad de elección y comodidades fáciles de lograr. Dando prioridad a lo político y socioeconómico, mientras que lo cultural suele relegarse a un segundo plano, y puesto que los textos mágicorrealistas soviéticos se centran en otros temas, se despliega el imaginario "convenientemente construido" acerca del "oriente", ignorándose, por lo tanto, los mismos.

Richard señala "cómo una gestión político-cultural interviene (altera, transforma) la situación que presenta representándola, modulando una demanda que compone sus

señales en relación a un determinado *cálculo de legibilidad*" (24). Lo mismo podría decirse del realismo mágico hispanoamericano y soviético, fenómenos que responden a las expectativas del mercado, si bien de distintas maneras.

El realismo mágico hispanoamericano pertenecería a la categoría de lo que Richard denomina "latinoamericano-primitivista" al hablar acerca de las festividades conmemorativas del quinto centenario del Descubrimiento. Categoría

> [...] que sigue proyectando sobre el arte del continente las imágenes de primariedad que mejor le convienen a la conciencia eurocentrista [occidental] para mantener al "otro" sujeto a un más-acá (salvaje o irracional) de los códigos. Fantasma de naturaleza y mito del origen se combinan bajo la metáfora arcaizante de la pureza o de la autenticidad. (24)

Esto es lo que Nelly Richard denomina "recolonización", es decir, subordinación "[d]el arte latinoamericano a las convenciones regresivas de una metafísica del origen" (25), necesario ya que tras el deslumbrante resplandor de la alteridad abismal del otro, se esconde y asienta "su centrismo" (25).

Se ha criticado el realismo mágico porque mediante el modo se teoriza el Tercer Mundo –convertido en la "alegoría nacional" del Tercer Mundo– como correlativo al postmodernismo del Primer Mundo, según se percibe en el análisis de textos mágicorrealistas en *Signatures of the Visible* de Fredrik Jameson (128-50). De acuerdo con Aijaz Ahmad, la construcción de "alegoría nacional" de Jameson presupone una noción histórico-cultural simplificada del Tercer Mundo (citado por Jameson, "Magical" 10). Y como resultado, el "exotismo" alegórico invocado del "Tercer Mundo", potenciado por la mercadotecnia del realismo mágico en el ansia de ventas, no sólo puede modelar la recepción del texto mágicorrealista, sino también el referente de la propia realidad histórica de los países donde se cultiva. Es así como a partir del orientalismo o latinoamericanismo se configura una metaconstrucción identificatoria de Hispanoamérica y de la Unión Soviética, denominación unificadora del Tercer Mundo (o de un anterior sistema comunista ajeno, exterior a lo occidental) usada en referencia al realismo mágico, tal y como encontramos en Jameson.

En "Poststructuralism, Marginality, Post-coloniality, and Value" Spivak asevera que la proliferación de trabajos sobre el "Tercer Mundo" y su marginación en la

académica corre el peligro de transformarse en otro "nuevo orientalismo", en el que el Tercer Mundo es el objeto de estudio que se construye, investiga y controla. La construcción involuntaria del "nuevo orientalismo", siguiendo la terminología de Spivak, en la academia –con sus debates sobre el Tercer Mundo, el culturalismo, multiculturalismo, el etnicismo, etc.– puede ser utilizada según los intereses económicos del neocolonialismo. Por ello, Gayatri Spivak enfatiza la necesidad de distinguir entre escritura postcolonial y el interés en el ya canonizado realismo mágico latinoamericano. Para Spivak el realismo mágico no es el paradigma de la literatura del Tercer Mundo, ya que alegoriza directamente un orden sociopolítico en el que la "descolonización" no se inserta en su narrativa.

Spivak considera que el que el realismo mágico se haya convertido en un estilo canónico que se supone contiene la voz indígena es resultado reductor de la crítica literaria:

> The radicals of the industrial nations want to be the Third World. Why is "magical realism" paradigmatic of Third World literary production? In a bit, and in the hands of the less gifted teacher, only that literary style will begin to count as ethnically authentic. There is, after all, a reason why Latin America qualifies as the norm of "the Third World" for the United States, even as India used to be the authentic margin for the British. It is interesting that "magical realism," a style of Latin American provenance, has been used to great effect by some expatriate or diasporic subcontinentals writing in English. Yet, as the Ariel-Caliban debates dramatize, Latin America has not participated in decolonization. Certainly this formal conduct of magical realism can be said to allegorize, in the strictest possible sense, a socius and a political configuration where "decolonization" cannot be narrativized. [...] In the greater part of the Third World, the problem is that the declared rupture of "decolonization" boringly repeats the rhythms of colonization with the consolidation of recognizable styles. ("Poststructuralism" 223)

Spivak muestra su rechazo a la conversión del realismo mágico en una marca del tercermundismo generalizado, comercializado en su forma literaria y crítica por los que ella denomina "radicales" del mundo desarrollado. También sugiere que estos "radicales" participan en el proceso formativo de las identidades tercermundistas mediante la apropiación del papel del otro como productor de "alegorías nacionales" llevado a cabo

en los medios académicos del mundo desarrollado. Y, asimismo, culpabiliza a la crítica literaria de tener en cuenta las tradiciones que alientan a considerar los textos tercermundistas como modelos de auténtica alteridad cuya representación puede salvaguardarse a distancia. Por todos estos factores, Spivak advierte que la proliferación de trabajos sobre el "Tercer Mundo" y su marginación en la academia corre el peligro de transformarse en otro "nuevo orientalismo", en el que el Tercer Mundo es el objeto de estudio que se construye, investiga y controla (222). Esta situación encierra consecuencias serias, pues la construcción involuntaria del "nuevo orientalismo" en la academia –con sus debates sobre el Tercer Mundo, el culturalismo, multiculturalismo y el etnicismo, entre otros– puede ser utilizada según los intereses económicos del neocolonialismo.

A diferencia del imperialismo abierto de otrora, señala Spivak, ahora el "neo-colonialism is fabricating its allies by proposing a share of the center in a seemingly new way (not a rupture but a displacement): disciplinary support for the conviction of authentic marginality by the (aspiring) elite" (222). Spivak ilustra su idea con tres ejemplos: dos, que inscribe como "textos económicos" porque se compensa económicamente la construcción del objeto de estudio por ser propuestas para subvenciones; y un tercero, que llama "the text of metropolitan representation and self-representation" (222). En definitiva, lo que Spivak argumenta es que la construcción del objeto de estudio, su investigación y control se realiza según la conveniencia institucional y los intereses económicos de los centros neo-coloniales. Distribuida dicha construcción discursiva a partir de los centros de difusión oficiales de cultura, se establece como punto de salida normativo (223). Desde esta perspectiva, los textos mágicorrealistas se adhieren perfectamente a dicho "punto de salida normativo" por la mercadotecnia del caso hispanoamericano y la oficialidad del soviético en detrimento de su potencial subversivo.

Richard advierte que "son múltiples las señales que el postmodernismo organiza en [el] discurso para persuadirnos de la obsolescencia de esta oposición centro/periferia y convencernos del efecto retardatario de seguir posando como víctimas del colonialismo" (44). La crítica chilena se refiere a este proceso como a la "tercermundización de la metrópoli", fenómeno que cree ser casi puramente retórico, ya que el centro no llega a desintegrarse ni a incorporar las periferias ahora "descentradas". Por el contrario, las

desvía a una "metacategoría de lo *indiferenciado*, bajo la cual todas las singularidades devienen irreconocibles entre sí, intercambiables unas con otras, en una nueva y sofisticada economía de lo 'mismo'" (45) en su estrategia para nivelar los efectos desestabilizadores de la alteridad:

> Esta periferia ha sido tradicionalmente acusada de reproductora e imitativa por los defensores de una identidad-propiedad latinoamericana; al relacionarse miméticamente con sus polos de influencias extranjeros, la periferia habría traicionado el sustrato autóctono de su cultura continental, convirtiéndose en simple extensión refleja de una identidad deformada y sustitutiva. (53)

Para Richard, en el discurso colonialista se diferencian las culturas originarias (fundacionales, creadoras de modelos) o *activas* y las culturas reproductoras de copias o *pasivas*, mientras que en el discurso anticolonialista esta relación se invierte: el modelo pierde su esplendor y la copia se considera una distorsión foránea que pretende turbar lo autóctono local con lo "nuevo" de las metrópolis. En lo cultural las metrópolis tratan de imponer sus "modelos" culturales con la extrapolación de sus "-ismos", y en el plano socioeconómico con la imposición de un modo de vida universal marcado por el consumismo del mercado internacional (54). El hibridismo y la "estética del reciclaje" estimulan "una relectura de las estrategias resemantizadoras desplegadas por las culturas de "segunda mano" de la periferia latinoamericana" (55).

De la Campa se pregunta cómo las categorías discursivas críticas del post-estructuralismo/postmodernismo (lenguaje, cultura e historia: formas cognitivas) terminan encerrándose a sí mismas en un "hermetic domain of privileged literary/grammatological discourse" (18). Se basa en la noción de Djelal Kadir de que la literatura latinoamericana ejemplifica a la perfección el discurso no-representacional. Es decir, desde la Conquista hasta el presente América Latina ha sido un "pretexto y un texto" para crear ficciones, por lo que Latinoamérica es sinónimo de "ficcionalidad", tanto de ficciones como de teorías (citado por de la Campa 18). De ficciones, en cuanto a su diferencia con el marco referencial; de teorías, debido a las diferencias existentes entre el marco conceptual del colonizado y del colonizador. Esto ha provocado en la literatura, escritura, cultura y política latinoamericanas, según de la Campa, la búsqueda constante de su identidad, confusión, dispersión y un carácter errante. Al igual que la condición

postmoderna de la escritura hispanoamericana, el considerar el realismo mágico como el modo de escritura hispanoamericano *per se*, podría valorarse como una ficción más, impuesta desde dentro y fuera:

> Hence, the canonical value of a postmodern poetics that thrives on the unmitigated premise that writing –particularly that which attempts to articulate social and economic claims– can be denied any pretense of pertinence, except as literary conceit. In this dominant strand, deconstruction thus slips into a celebration of a discursive performance that mimics epistemic negation as prowess. (Kadir; citado por de la Campa 19)

En "Representing the Colonized: Anthropology´s Interlocutors" Said postula que el occidente oculta su presunta neutralidad en "espacios inconquistados", en las textualizaciones de los discursos académicos mediante la epistemología y experiencia técnica y en su falta de interés en la especificidad histórica y política (citado por de la Campa 224). Pero también la historia, la literatura y la identidad cultural de Norteamérica y Europa están construidas sobre la base de un "depósito de textos", que ha sido "re-semantizado" en la construcción del discurso de su autoridad a través de la modernidad y la consecución de la hegemonía económica. La proyección de la modernidad y sus meta-narrativas en Europa y Norteamérica, y su aplicación a regiones con distintos referentes, crea el binarismo "Tercer Mundo/Primer Mundo":

> Indeed, it could be said that the critique of modernity that guides postmodernism remains bound to epistemological refinement in the First World, but obtains political specificity in its approach to the Third World. This political shadow, or residue, may well constitute the grounds for postcolonial inflections. The significance of the Third World's peripherally modern histories, particularly its narratives of revolutions and insurrections, is placed under erasure for having failed to enter modernity, and for generating a sense of identity that is but a symptom of such failures. On the other hand, because of their more central position in the world of capitalism, the modern histories of Europe, the United States, or even Japan–along with their concomitant identitarian bearings– would be deconstructed differently. (de la Campa 21)

En "Representing the Colonized: Anthropology´s Interlocutors," Said interpela al postcolonialismo a reconocer y tratar aspectos olvidados por el postmodernismo como el imperialismo, la modernidad periférica y el neocolonialismo. Y, a diferencia del

postmodernismo, lo reta a otorgar un espacio en la escritura a problemas de alteridad tales como género o clase (citado por de la Campa 8). De la Campa se pregunta "whether a strictly rhetorical account of otherness is tantamount to a new form of benign neglect" (8). Para Spivak, el victimizar y añadir falsas identidades ha de evitarse desde el post-colonialismo:

> Gender determinacy is the coding of the value-differential allowing for the possibility of the exchange of affective value, negotiating "sexuality" rather than sexual identity. The operation of value makes every commitment negotiable, however urgent it might seem or be. For the *long* haul emancipatory social intervention is not *primarily* a question of redressing victimage by the assertion of (class –or gender– or ethno-cultural) identity. It is a question of developing a vigilance for systemic appropriations of the social capacity to produce a *differential* that is one basis of exchange into the networks of the cultural politics of class –or gender– identity. (Spivak 227-28)

El modelo de crítica y construcción textual post-colonial que Spivak propone, al que denomina "catacresis fundamental", constituye el principio deconstructivo de lo post-colonial. Tras comentar la noción de "catacresis", y el uso de "valor" para Marx como su ejemplo, Spivak pasa a considerar el valor de la marginalidad, tan explotado en la academia. En su opinión, las ideas postcoloniales no son igualmente aplicables a las minorías existentes en la metrópoli. Aunque sean minorías y se vean afectadas por la marginación, su situación es distinta. No es igual la situación de la comunidad hispana –o de los académicos hispanos– en Norteamérica que la de los hispanoamericanos en sus países. Es decir, "postcoloniality in general is not subsumable under the model of the revolutionary or resistant marginal in metropolitan space" (228).

En conclusión, mediante el "orientalismo", el realismo mágico se difunde como un modo de resistencia periférico insistiéndose en su tercermundismo y exotismo. La neutralización de sus cualidades transgresivas se realiza mediante su conversión en objeto de culto y después, en objeto de consumo o mercancía.

La conversión del realismo mágico en canon –otra prueba más de la pérdida de la transgresividad en su última etapa– ha provocado una importante transformación del modo popular o el abandono del mismo por muchos de los escritores que lo han

cultivado. Sobre todo a partir de los años 90 se aprecia en las obras de escritores que han creado textos mágicorrealistas la construcción de lo sobrenatural en sus nuevas obras sobre la base de la incorporación de elementos utópicos, fantásticos y de ciencia-ficción, centrada ésta última en el uso de los avances tecnológicos. *La ciudad de las bestias* (2002) y *El reino del dragón dorado* (2004) de Isabel Allende y *La ley del amor* (1995) y *Tan veloz como el deseo* (2001) de Laura Esquivel son muestras de esta transformación.

Ambientada en la ciudad de México en el s. XXIII *La ley del amor* es un pastiche de novelas de aventuras, ciencia-ficción y novela rosa en que, tras las correspondientes reencarnaciones, se busca venganza a una violación acaecida en el s. XVI por los soldados de Hernán Cortés. Amores cósmicos, mercado negro de cuerpos, confusión de identidades y géneros adquiridos en distintas vidas, "astroanalistas" que pretenden encontrar el karma, historia y política se entremezclan en esta novela de Esquivel. Otra innovación, el texto escrito viene acompañado de un disco compacto con música italiana y mexicana.

Otro escritor que cultiva el modo en esta forma es César Aira. Su novela *El sueño* (1998) también mezcla ciencia-ficción, aventuras, misterio, amor y una gran dosis de humor. La acción de *El sueño* transcurre en la ciudad de Buenos Aires, concretamente en el barrio bonaerense de Flores, espacio existente en la Argentina de hoy en día. La plaza de la Misericordia está formada en gran parte por un convento, su iglesia, escuela y el refugio para madres solteras que las monjas regentan. Mario, el joven vendedor de periódicos del quiosco de la plaza, ha de destruir los planes malvados de la Madre superior del convento, repleto de monjas-robot programadas y custodiado por la Monjatrón, una monja mecánica de unos cuatro metros de altura.

Esta forma de escritura que puede considerarse una evolución natural del realismo mágico en su síntesis con los modos de lo fantástico y la ciencia-ficción, también hace su aparición en la escena rusa de las últimas décadas. En *I dol'she veka dlitsia den'* (El día dura más de un siglo, 1980) de Chingiz Aitmatov se intercalan episodios de ciencia ficción y hechos sobrenaturales en el relato de la vida de gentes sencillas en Asia Central. En particular la novela se centra en el personaje de Burannii Edigei, trabajador de un pequeño puesto ferroviario en las inmensidades desérticas de Kazajstán, y las personas de

su entorno. Sin seguir un orden cronológico lineal se relatan distintos acontecimientos de la vida de Edigei desde el final de la Segunda Guerra Mundial a los años 70, cuando montado en su camello Karanar se dispone a enterrar a su gran amigo Kazangap. Las leyendas tradicionales de la zona –algunos de cuyos elementos sobrenaturales terminan por plasmarse en la vida real– se insertan en la narración constituyendo el nexo necesario entre el pasado, el presente y el futuro. La lengua y formas de vida de Kazajstán contrastan con la sovietización impuesta y sirven de fondo a la crítica socio-histórica del estalinismo y post-estalinismo, en concreto a la anulación del individuo y la falta de respeto por las tradiciones, que desemboca en la pérdida de la identidad cultural. La ciencia-ficción se realiza mediante los contactos de los astronautas ruso y americano del programa conjunto "Demiurg" con una civilización altamente avanzada de otro planeta. La cercanía del cosmódromo soviético al puesto ferroviario va a influir notablemente en la trama de la novela y en los personajes principales.

La novela de Tatiana Tolstaia *Kys´* (2000) constituye un ejemplo más reciente en el panorama ruso. Ambientada en el espacio destruido de un Moscú futuro–que en la novela pasa a llamarse Fedor-Kuz'minchsk en honor al líder del momento–, se muestra la vida tras la *Vzryv* (la Explosión) que ha aniquilado la civilización devolviéndola a un estado primitivo. Ante el horror y la desesperación de los *prezhnie* (anteriores, aquellos nacidos antes de la explosión) –que sobrevivieron la Explosión y por sus efectos no envejecen, teniendo una longevidad increíble–, los nacidos después de ésta, los *pererozhdentsi*, son mutantes, bárbaros, ignorantes y crueles. La sociedad está rígidamente jerarquizada, el conocimiento se ha perdido y la lectura o posesión de libros "anteriores" están penadas con la muerte. Una de las estrategias que emplea la oligarquía en el poder para ejercer su tiranía sobre los habitantes y mantenerlos en la más completa ignorancia es alimentar el pavor que despierta la supuesta presencia del legendario Kys´, un inmenso híbrido de pájaro que habita en los bosques que rodean la ciudad y se alimenta de cerebros humanos.

En conclusión, el potencial transgresivo del realismo mágico se ha visto afectado al nivel metanarrativo por las construcciones ideológicas derivadas del orientalismo, latinoamericanismo y exotismo en su recepción. También, por la mercadotecnia en el caso hispanoamericano y la oficialidad del soviético. Pero estos aspectos del nivel

metanarrativo no son los únicos que contrarrestan transgresividad al realismo mágico. Otros, como se verá a continuación, son la inscripción del discurso falocéntrico que conlleva la permanencia de la subordinación femenina a la figura masculina y también, la estratificación circular del poder.

Notas

[1] No obstante, en medio de la búsqueda de identidad nacional de cada país resulta irónico que se identifique un modo de escritura con la esencialidad de todo un continente, anulando las diferencias que puedan existir entre naciones tan distintas como, por poner un ejemplo, Ecuador y Argentina.

[2] Tendencia puede definirse como la "aparición repetida de una misma problemática a lo largo de una producción" (Ferreros 117).

[3] Término de Ortega y Gasset. Aquí empleado para señalar la coexistencia de diferentes niveles culturales como son lo dominante y lo marginal con el significado de esfera cultural marginada por su contenido irracional.

[4] Jacques Stephen Alexis expone esta misma idea cuando dice que "The Marvellous Realism of the Haitians is thus an integral part of Social Realism, and in its Haitian form it follows the same preoccupations" (197).

[5] Mediador entre el mundo sobrenatural y su comunidad, sacerdote del vudú, que ejerce un gran poder emocional sobre su comunidad, a la que protege.

[6] En este sentido resulta interesante el exotismo que impregna la pintura "Pedro Ivanowitch Potemkin" (1681) del pintor español Juan Carreño Miranda, en la colección del Museo del Prado. En este retrato del que fuera embajador del zar en España en el período 1668-1681 se percibe claramente la "alteridad" del personaje según la mirada española del s. XVII: la barba, el gorro y la capa de piel, el rico traje en rojo con bordados, el calzado, etc. contrastan con los retratos de los miembros de la Corte. Esta imagen exótica de lo ruso prevalece en el Orientalismo.

[7] A pesar de que Román de la Campa en su estudio engloba a toda Latinoamérica, y de ahí su empleo del término latinoamericanismo, nosotros vamos a utilizarlo en el presente trabajo para referirnos a Hispanoamérica, ya que nos centramos en la literatura de habla hispana.

[8] Esta representación de la revolución cubana también se refleja en *Dreaming in Cuban* de la cubanoamericana Cristina García. El título de novela, escrita originalmente en inglés, ha sido traducido al español como *Soñar en cubano*.

[9] Por su polivalencia y amplias posibilidades a la hora de expresar diferencia periférica, la idea de lo exótico se emplea en la discusión de tópicos tan distintos como, entre otros, el exotismo post-colonial y la hegemonía sociopolítica de países colonialistas en su política exterior, el primitivismo, el mito del buen salvaje, el orientalismo, el pasado como lugar extranjero, la percepción romántica del lejano Oeste, el

exotismo de religiones y mitos, el cuerpo exótico en la erotización de lo exótico, y el exotismo de la ciencia-ficción con la recreación de seres extraterrestres y otros mundos interplanetarios.

[10] Polivalente, porque la idea de lo exótico se emplea en una amplia gama de estudios relacionados con lo diferente (ver nota anterior). Multidireccional, debido a que la cultura periférica entendida como exótica por un poder hegemónico puede a su vez percibir a éste como exótico según su propia cosmovisión.

[11] No hay que olvidar el arresto en 1965 –y su encarcelamiento tras un sonado juicio en 1966– de Andrei Siniavsky (Abram Terts) y del poeta Iulii Daniel' por publicar su obra en *tamizdat*. La obra de Siniavsky, con elementos fantásticos, no era más subversiva que obras publicadas oficialmente, como por ejemplo, *Odin den' Ivana Denisovicha* (Un día en la vida de Ivan Denisovich, 1962) del escritor Solzhenitsyn, sobre la vida en los campos de concentración soviéticos.

[12] Ver, por ejemplo, el estudio *Sovremennaia sovetskaia proza 60-70-e gody* de V. Apukhtina. Escrito en 1984, en éste se hace una crítica de textos de Belov, Aitmatov y Rasputin, evitando cuidadosamente cualquier mención de lo sobrenatural en sus obras. En la sección dedicada a *Proshchanie s Materoi* de Rasputin (98-100) ni siquiera se hace referencia al espíritu de la isla, *Khoziain* o la manera sobrenatural que pone fin a la narración. En *Sovremennaia russkaia sovetskaia povest'*, bajo la redacción de N. Groznova y A. Kovalev, encontramos la misma situación. En dicho volumen, sólo en el artículo de L. F. Ershov acerca de la novela corta satírico-humorística se cita la influencia de escritores de los años 20 como Bulgakov y Platonov en las novelas de estos autores, mencionando la presencia de lo irracional en apenas una ocasión, para aclarar a continuación que con ésta no se llega a destruir la línea realista (259).

[13] Entre estos últimos se encuentra N. Chernaia, quien analiza la función de la fantasía en novelas como *Iuzhno-amerikanskii variant* (Variante sudamericana, 1972), *Os'ka – smeshnoi mal'chik* (Oska, un niño divertido, 1976) de Zalygin, y dos textos de Aitmatov, *Pegii pes, begushii po kraiam moria* (El perro pinto que corre junto al mar) y *I dol'she veka dlitsia den'* (Y el día dura más de un siglo).

CAPÍTULO IV. Voces marginales del realismo mágico: la alteridad femenina

Subversividad y marginalidades selectivas

La trayectoria "transgresiva" del realismo mágico se ha percibido en función de la incorporación del otro, del ex-centro de los márgenes al centro privilegiado del discurso hegemónico. Wendy Faris describe el realismo mágico como un híbrido cultural que ilustra bien las relaciones existentes entre el Yo y el otro en la literatura postcolonial (4). De acuerdo con Faris: "Because magical realism is frequently a cultural hybrid, it exemplifies many of the problematic relations that exist between selves and others in postcolonial literature" (*Ordinary Enchantments* 4). En Hispanoamérica desde la recuperación de lo indígena a la legitimación del mestizaje por la mezcla principalmente de lo africano, lo indígena y lo europeo con la cultura del centro, el realismo mágico se ha ido señalando cada vez más como un espacio de recuperación de márgenes, de las voces silenciadas o marginadas. En particular, dicha visión se ha establecido desde el postmodernismo y el postcolonialismo. De manera semejante, los textos mágicorrealistas escritos en ruso también reflejan la heterogeneidad de culturas y grupos étnicos, las alteridades y discursos periféricos que dialogan con el discurso oficial.

En sus contribuciones a la antología de Parkinson Zamora y Faris, Theo D'haen y Stephen Slemon resaltan la subversividad del realismo mágico. En "Magic Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers", D'haen define el realismo mágico como "the cutting edge" del postmodernismo, es decir, el ángulo subversivo de la condición postmoderna (201). A su vez, desde la percepción postcolonial, para Stephen Slemon el modo conlleva un residuo de resistencia hacia el centro imperial y sistema totalizador de clasificación genérica (408), es la percepción de los márgenes, una batalla dialéctica del lenguaje que refleja las relaciones sociales de la cultura postcolonial (411) tales como los regionalismos y la historia.

Sin embargo, críticos como Larsen muestran su escepticismo acerca de la postmodernidad, del postcolonialismo[1], y por extensión, de la significación del realismo mágico como, utilizando la terminología de D'haen, "the cutting edge" de la

postmodernidad. En *Reading North by South. On Latin American Literature, Culture and Politics* Larsen realiza una crítica de la postmodernidad, a la que considera destructora de modelos universales y de bases totalizadoras, siendo sólo capaz de reemplazar lo eliminado con un "antiuniversalismo" vacío. También emplaza al postmodernismo por su incapacidad de crítica a la proyección ideológica de la izquierda revolucionaria "modernista", sin contenido, objetivos, ni conciencia política radical, sino "pseudo-ideología" que transpone la lucha de otras naciones en cuestiones culturales y estéticas (18). El realismo mágico, específicamente el hispanoamericano, tampoco se salva de esta crítica, teniendo en cuenta que Larsen percibe algo ilegítimo en la metanarrativa de la "descolonización canónica" centrada en el boom (18), refiriéndose a la descolonización textual, convertida en tópico, que no ha llegado acompañada de una descolonización suficientemente profunda o con efectos inmediatos.

Tampoco la "alteridad" que presenta el realismo mágico hispanoamericano queda libre de críticas. Considerada una alteridad "selectiva" que el texto mágicorrealista no ha tratado por igual, en la deconstrucción de la alteridad, del poder y de la identidad de los subalternos se ha enfatizado en particular el binarismo colonizados/colonizadores en sus diferentes variantes.

Inscribiéndose el realismo mágico en la técnica e ideología del postmodernismo y del postcolonialismo, el texto mágicorrealista se ha basado sobre todo en los recursos de la deconstrucción postmoderna –también usada en los estudios postcoloniales– para construir la polifonía discursiva necesaria en la demolición de la dualidad entre los discursos hegemónicos y las alteridades periféricas. No obstante, estudios críticos como los de Flax y Larsen advierten que el método de la deconstrucción, aunque permite elucidar muchos de los aspectos transgresivos –como la crítica sociocultural que inscribe el realismo mágico,– podría no impugnar suficientemente otros (Flax 31-42; Larsen 122-24). En otras palabras, se contestan unas alteridades, mientras que otras si bien pueden ser cuestionadas, se asientan en el texto reinscribiéndose en una red de narrativas opresivas. Este es el caso de la alteridad femenina en un elevado número de textos del realismo mágico hispanoamericano y también en la variante mágicorrealista ruso-soviética, centrada en las alteridades planteadas entre la cultura rusa y otras periféricas o entre la impuesta cultura oficial y la popular que subyace imperecedera.

Como explica Amy K. Kaminsky en *Reading the Body Politics: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*, el feminismo francés ha teorizado el término alteridad y lo denomina "lo femenino", mientras que el feminismo norteamericano lo llama "otro" (23). Implícitamente alteridad y otredad –usados en el presente trabajo como sinónimos– hacen referencia a las relaciones de poder entre el Sujeto (yo) con voz (autoridad) y el otro (subalterno). El yo se reafirma y se autorreconoce en relación con lo diferente, con lo otro. La expresión alteridad femenina señala específicamente la manera en la que el sujeto femenino es visto y construido en la sociedad patriarcal a través de la mirada masculina (yo), que ejerce su autoridad sobre el no-hombre (otro), es decir, la mujer. Desde la percepción falocéntrica de la tradición patriarcal lo masculino es el Sujeto mientras que lo femenino es lo altérico, el otro.

La facultad de algunos de los textos mágicorrealistas para reinscribir parte de la ideología dominante, a pesar de la gran capacidad transgresiva del modo de escritura, no ha pasado desapercibida entre los estudiosos del mismo. Por ejemplo, Parkinson Zamora indica que "the universalizing of the subject in Borges, and in much magical realism, would seem to undercut the possibility of specific political and cultural critique. *After all, archetypes often encode dominant cultural stereotypes, rather than contesting them* (504; la cursiva es nuestra). En este mismo sentido Faris sugiere que, a pesar de romper algunos moldes de la cultura patriarcal, el realismo mágico también mantiene elementos del orden falocéntrico, mostrando, además, ciertas maneras en que lo hace:

> [...] magical realism continues the process of patriarchal culture's disenchantment with itself and its dominant forms of realistic representation begun by surrealism. [...] However, like surrealism, magical realism also perpetuates some of the patriarchal culture's stereotypes, using female bodies as a bridge to the beyond, for instance. (*Ordinary Enchantments* 4)

No obstante, a pesar de reconocer la persistencia de estereotipos patriarcales en el realismo mágico –los cuales entibian la fuerza transgresiva del modo en cuanto a la marginación de la mujer,– Faris afirma que en las obras mágicorrealistas se percibe lo que denomina "a feminine thread", independientemente del sexo del autor de las mismas (*Ordinary Enchantments* 170). Más aún, Faris refuerza sus afirmaciones sobre la importancia de lo femenino en el realismo mágico al mostrar su acuerdo con la

perspectiva antropológica de Victor Turner: si el realismo es una forma de escritura patriarcal, canónica, que ha dominado la literatura occidental durante siglos, y con una gran mayoría de representantes masculinos, se produce una determinada ruptura con el modo del realismo mágico, tanto por las formas como por el hecho de que lo cultive un elevado número de mujeres (citado por Faris, *Ordinary Enchantments* 172)[2].

Un peligro que conlleva la diferenciación de las obras mágicorrealistas según el sexo de su autor es la difusión de lo que ya se ha denominado "Magic Feminism" en relación con las novelas de Isabel Allende y Laura Esquivel (Menton, *Historia Verdadera* 161; Hart 55). Esto crea un sectarismo innecesario, pues no parece que dicha diferenciación entre un "feminismo mágico" dentro (o fuera) del realismo mágico esté lo suficientemente justificada como para introducir nueva terminología alrededor de un término ya de por sí problemático[3].

El "feminismo mágico" podría definirse como una mezcla del mimetismo mágicorrealista de García Márquez y el "feminismo romántico" que combina los paradigmas de la super-mujer moderna con los roles de la mujer tradicional "quien es capaz, al menos en la ficción, de compatibilizar eficazmente en su persona el romance, la capacidad de seducción, las labores caseras típicas de su género y los logros profesionales a la par de sus colegas masculinos. Todo ello, por supuesto, sin cuestionar el orden social del que depende la división de roles y la distribución de las tareas" (Reisz 336-37). No obstante, esta definición resulta problemática por distintas razones. Entre otras, porque caracteriza a la perfección personajes como Úrsula en *Cien años de soledad* o Clotilde en *Siete lunas y siete serpientes*, insertas simultáneamente en la red de arquetipos patriarcales que naturalizan la otredad femenina. También, por el uso delusorio que se hace del término feminismo, ya que diverge radicalmente de los principios de este concepto.

En *Reading the Body Politics: Feminist Criticism and Latin American Women Writers* Amy K. Kaminsky define el feminismo " [...] broadly as the recognition of the systematic inferiorization of women resulting in women's oppression or relative disempowerment, tied to a strategy for changing that circumstance" (21). En algunos de los textos mágicorrealistas como *Más allá de las islas* de Alicia Yánez Cossío, *La casa*

de los espíritus de Isabel Allende y *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel ciertos personajes femeninos rompen con la opresión de los roles tradicionalmente impuestos a la mujer. No obstante, características comunes a las obras del realismo mágico –dentro del presunto "feminismo mágico" o no– es representar a la mujer en una posición subalterna, dependiente de las figuras masculinas, y, además, la carencia de una estrategia en que se modifique dicha circunstancia. En otras palabras, se presenta la otredad femenina como algo natural, apartándose de los principios del feminismo. Esto hace cuestionar la existencia de un "feminismo mágico" y del "hilo femenino" que Faris aprecia en los textos del realismo mágico.

Por el contrario, en el realismo mágico la alteridad u otredad femenina se perpetúa al mantener los estereotipos socioculturales patriarcales que presuponen la posición subalterna de la mujer *per se*. Esto se logra con la recreación de arquetipos y estereotipos femeninos tradicionalmente representados en la cultura falocéntrica. Los que más llaman la atención en los textos mágicorrealistas por la insistencia en que se emplean son los arquetipos de la mujer traidora (personificada en la figura de La Malinche en el contexto hispanoamericano, en particular en el mexicano), la mujer madre, la mujer virgen y los estereotipos de la mujer bruja, la mujer castradora y la mujer fatal. Las representaciones de estos personajes femeninos se caracterizan por una fuerte inclinación por el sentimentalismo y los sentimientos, en lo que Francine Masielo denomina una versión conservadora de la mujer (109) y están construidos sobre la base de sus relaciones con los personajes masculinos, de los que dependen directamente, ocupando una posición subalterna.

La alteridad femenina en los textos mágicorrealistas subraya la posición subalterna de la mujer. En "Can the Subaltern Speak?" Gayatri Spivak emplea el concepto de subalterno, sinónimo del otro altérico, en oposición al de Sujeto. El dualismo Sujeto/otro se conserva en el plano colonial debido en gran medida a la acción de la crítica occidental, pues: "Some of the most radical criticism coming out of the West today is the result of an interested desire to conserve the subject of the West, or the West as Subject (24). En la constitución de ese subalterno u otro es imposible para los intelectuales occidentales "to imagine the kind of Power and Desire that would inhabit the unnamed subject of the Other of Europa" (24). Spivak hace hincapié en la

estratificación existente dentro de la categoría de subalterno, la cual es necesaria tener en cuenta en el estudio de la otredad. También, a diferencia de los enunciados de Deleuze y Foucault, Spivak duda que los subalternos "*can speak and know their conditions*" (25), enfatizando, por el contrario, el silenciamiento (falta de voz) del subalterno colonial. Dentro de la conceptualización del subalterno que Spivak elabora en "Can the Subaltern Speak?" la mujer ocupa una posición extremadamente sensible, pues como sujeto subalterno colonial o figura altérica es doblemente subyugada:

> Within the effaced itinerary of the subaltern subject, the track of sexual difference is doubly effected. The question is not of female participation in insurgency, or the ground rules of the sexual division of labor, for both of which there is 'evidence'. It is, rather, that, both as object of colonialist historiography and as subject of insurgency, the ideological construction of gender keeps the male dominant. If, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow...: (28)

Trasponiendo el concepto de subalterno de Spivak al estudio de los textos mágicorrealistas, puede decirse que en éstos se suele deconstruir la alteridad de los grupos subyugados por el sistema colonial. No obstante, no trasciende la alteridad dada a la figura femenina por cuestión de género, sino que la mujer se mantiene en su condición ahistórica subalterna, inserta en la red de significados del sistema patriarcal.

Kaminsky enumera las razones por las que un gran número de escritores, tanto de ideología conservadora como progresista, no desafía los paradigmas patriarcales en su obra, sino que por el contrario, los asume como naturales. Estas razones pueden aplicarse al realismo mágico. Siendo la mayoría de los escritores del género masculino, opina Kaminsky, "[f]rom the point of view of the dominant group (in this case male), to tamper with gender constructs is to threaten its well-being. The gender-based elite of men [...] crosses political lines" (15-16). De tal manera, no es sorprendente que escritores solidarios con grupos altéricos como indígenas, campesinos o trabajadores reafirmen en sus obras "[...] androcentric notions of womanly obedience and idealization that enclose and exalt womanhood, fetter women's sexuality, and maintain male privilege" (16). Al desfavorecer una perspectiva feminista, explica Kaminsky, "they comfortably retain the material advantage of male supremacy (access to women's sexuality, the personal service

of wives, mothers, girlfriends, their twice-sized reflections) while maintaining their radical credentials" (16).

En el caso de las escritoras del realismo mágico la situación es diferente, aunque el resultado es semejante. Por haber sido silenciadas durante siglos, la posibilidad de escribir, de comunicar, constituye una subversión ante el silencio impuesto. Este valor subversivo está ligado al género femenino del escritor "because there is a subversion of language that allows [women] to speak, because there is a tale of opression, yes, but also of resistance in the very fact that women have claimed the power of word" (Kaminsky 19). El que haya un mayor número de mujeres que propaga públicamente su creatividad como escritoras supone un avance en la destrucción de las redes patriarcales. No obstante, en el caso de los textos mágicorrealistas escritos por mujeres dicha rebelión contra la opresión no llega a extenderse al contenido. Susana Reisz, en la compilación de Castro-Klarén hace referencia al estudio de Resa Dudovitz sobre este particular. De acuerdo con Dudovitz, las escritoras del realismo mágico no pretenden que sus obras:

> tengan un contenido realmente subversivo ni cuestionen el *status quo* pues tiene[n] muy en claro que abogar por cambios radicales sería una amenaza al delicado equilibrio entre el consenso social (del que participan las lectoras) y los intereses de grupos particulares. Semejante amenaza funcionaría, en efecto, como un repelente para el grueso de las consumidoras de *best sellers*, quienes, por un lado, quieren reconocerse a sí mismas en las protagonistas y en su feminidad tradicional pero, por otro lado, aspiran a tener un mayor control en sus vidas y a compensar sus carencias con los éxitos de sus pares ficcionales. (Citado por Reisz 336)

Como resultado, en la gran generalidad de textos mágicorrealistas hispánicos y soviéticos, ya sean obra de una escritora o escritor, se mantienen la otredad de la mujer y su posición subordinada en el orden patriarcal como un fenómeno natural y no social. Esto permite llegar a la conclusión que la alteridad de la mujer se reinscribe en el texto mágicorrealista mediante toda una red de narrativas opresivas lo que indica, una vez más, el ambiguo potencial transgresivo de este modo de escritura.

El objetivo del presente capítulo es, pues, mostrar la persistencia de la otredad femenina en el realismo mágico hispanoamericano y soviético. Con la intención de exponer la manera en la que el modo de escritura contribuye a la construcción de la

alteridad de la mujer mediante la inscripción reiterativa de estereotipos y arquetipos patriarcales femeninos se procede al análisis de numerosos textos mágicorrealistas. Dicho análisis permite, además, considerar la presencia del "hilo femenino" que Faris percibe en la narrativa mágicorrealista y cuestionar la validez del denominado "feminismo mágico".

El "feminismo mágico"

El llamado "feminismo mágico" no ha sido aceptado por algunas de las escritoras cuyas obras se han recogido bajo tal denominación, como es el caso de Isabel Allende. Diane E. Marting en su artículo "Dangerous (to) Women: Sexual Fiction in Spanish America", en la recopilación de Castro-Klarén, recoge una entrevista a Isabel Allende en la que la escritora chilena niega haber utilizado técnicas de la escritura femenina –como el diario– en su novela *La casa de los espíritus*: "Because I don't think literature has any gender, and I don't think it's necessary to come up with a plan to write like a woman, because that seems like a kind of awkward self-segregation to me" (Marting, en Castro-Klarén 202). Esta afirmación de Allende niega la pertenencia de su novela a un supuesto "feminismo mágico" y deja entrever la opinión de la escritora sobre la división de las formas de escritura en femeninas y masculinas.

Tampoco, como explica Sara Castro-Klarén, el término "feminismo mágico" ha sido reconocido por el sector de la crítica feminista, que ha mantenido una relación ambivalente con las novelas mágicorrealistas de Isabel Allende y Laura Esquivel. Si inicialmente estos textos fueron acogidos con beneplácito, con el tiempo (y la repetición) "[m]ore and more frequently this kind of mimetic writing –with 'lo real maravilloso' as the 'model' on which reception is based– is being questioned" (32). En "Estéticas complacientes y formas de desobediencia en la producción femenina actual: ¿es posible el diálogo?", en la compilación de Castro-Klarén, Susana Reisz establece una dicotomía entre lo que denomina "textos desobedientes", con una narrativa seria y radical, como en la ficción de las escritoras Cristina Peri-Rossi, Diamela Eltit, Carmen Ollé, Carmen Boullosa y Maria Negroni, y la ficción popular y conservadora de los éxitos de venta de Allende y Esquivel (331-34). En su mismo estudio, Reisz cita a Jean Franco, para quien la narrativa de Allende o Esquivel:

> [...] tiene una calidad artística diferente del folletín o de la novela rosa, del mismo modo que reconoce que la mayor parte del público y la crítica adjudica a esos *best sellers* un contenido feminista y antiautoritario. Sin embargo, deja en claro que, en su opinión, esas formas de narrar en las que domina el relato lineal, la construcción de los caracteres típicos y el énfasis en temas como la sentimentalidad femenina, el amor o el matrimonio, 'refuerzan el status quo' en lugar de cuestionarlo. (Citado por Reisz 332)

Un estudio de los textos agrupados bajo la denominación "feminismo mágico" pone en entredicho la finalidad de la misma, en particular por la utilización del término "feminismo" en narrativas que plasman estereotipos falocéntricos. Para ilustrar la codificación de estereotipos patriarcales en los textos mágicorrealistas vamos a tomar primeramente una de las novelas del llamado "feminismo mágico": *La casa de los espíritus* de Isabel Allende. En la novela de esta escritora chilena la narradora principal, Alba, rememora en 1973 los hechos acaecidos en su familia durante el s. XX según el relato de los diarios que su abuela Clara escribió desde los diez años[4]. En una menor proporción hay fragmentos pertenecientes a un segundo narrador, Esteban Trueba, quien añade una voz distinta al relato de Alba-Clara, tanto por su diferente punto de vista, como porque está recordando los hechos pasados desde sus noventa años de edad, cuando todo, incluido él mismo, ha mudado tremendamente. En el momento del relato, tras el golpe militar que puso fin al gobierno de Salvador Allende en Chile, con influencia directa en el desarrollo de la narración, Alba sigue residiendo en el país con su abuelo, Esteban, mientras que su madre, Blanca, está exiliada en Canadá con el amor de su vida, el cantautor de origen campesino Pedro Tercero García.

Los personajes principales de *La casa de los espíritus* son femeninos, perteneciendo a una línea generacional de mujeres de la familia del Valle con múltiples elementos en común, como su idealismo ilimitado. Los nombres de las más importantes – Nívea, Clara, Blanca y Alba– connotan blancura, pureza y naturaleza angelical. Otro miembro de la familia es Rosa, quien fallece prematuramente siendo la novia de Esteban, futuro marido de Clara. Aunque Rosa no entra en la tradición de los nombres que denotan blancura, es un ser aún más irreal y delicado que los anteriores, tanto que por su extraña y perturbadora belleza[5] "muy pronto se corrió la voz de que [a los del Valle] les había nacido un ángel" (13).

En algunos aspectos estos personajes semejan más idealizaciones de mujer que mujeres reales, como ocurre en particular con Clara, pero también con su hermana mayor, Rosa, de quien sabemos que:

> El tono de su piel, con suaves reflejos azulados, y el de su cabello, la lentitud de sus movimientos y su carácter silencioso, evocaban a un habitante del agua. Tenía algo de pez, y si hubiera tenido una cola escamada habría sido claramente una sirena. (14)

Pero en estas abstracciones embellecidas –tan femeninas y puras –de las mujeres del Valle con sus características progresistas en las que se situaría el "feminine thread" del que habla Faris, también encontramos detalles ambivalentes del orden tradicional, los cuales afectan la imagen de los personajes.

De acuerdo con Davies, en *La casa de los espíritus*:

> The text's most positive notes emerge in the development of female independence of action –Clara turns her back on Esteban while Blanca does not flinch in her role of unmarried mother– and of female political awareness as manifested in Nívea's interest in female emancipation, Clara's insight and practicality and Alba's self-sacrifice in the cause of democracy. (31)

Aunque la mencionada independencia de acción se realiza en determinados hechos sublimes de las heroínas de Allende, éstos se neutralizan simultáneamente con numerosos detalles del sistema patriarcal, como se puede apreciar al hacer un seguimiento más profundo de los mismos.

La saga de las mujeres del Valle comienza con Nívea, quien según las normas de la época tiene quince hijos, cumpliendo felizmente con la función tradicional de esposa-madre. Su talante progresivo se manifiesta en la labor que realiza por el voto femenino, cuestión impensable en las primeras décadas del siglo, cuando sólo un mínimo porcentaje de hombres de clase alta posee ese derecho[6]. La lucha que emprenden Nívea y sus compañeras por el voto femenino está restringida por los intereses de su clase social, la burguesía, constituyendo, lo que podría denominarse un feminismo fragmentario, pues "[a]s a progressive political stance, feminism cannot be separate from other struggles for liberation and equality" (Kaminsky 26).

Incluso una niña distraída de diez años como Clara percibe la incoherencia en la labor de las sufragistas ricas como su madre y amigas, que envueltas en pieles y ropas de calidad arengan por el voto femenino a las trabajadoras –quienes extenuadas a causa de las duras y largas jornadas de trabajo, con sabañones y en harapos las escuchan estupefactas, sin entender muy bien a lo que se refieren– y después toman té y pastelitos en una confitería elegante. En este gesto de liberalismo y de independencia de acción se resume prácticamente el celo progresista de Nívea, pues en lo demás adopta posiciones más acordes con el orden patriarcal que con la emancipación femenina. Por ejemplo, viola permanentemente la correspondencia entre Rosa y Esteban Trueba en su papel de madre-vigilante de las hijas solteras, comentando que "[Rosa] algún día se casaría con lo cual *la responsabilidad de su hermosura pasaría a otras manos*" (14; la cursiva es nuestra). De tal manera Nívea considera a sus hijas responsabilidad propia hasta que pasen a las manos del marido, nuevo vigilante, eliminando las posibilidades de independencia o responsabilidad personal en la mujer.

Clara sigue el mismo modelo que su madre, Nívea, con su idealismo acerca del voto femenino, si bien al centrarse en aspectos más concretos como la higiene y la educación la hija logra cierto avance en la mejora de las condiciones de vida de la mujer campesina[7]. Pero tampoco las campesinas y Férula, su cuñada, comprenderán las consignas de Clara por la igualdad de la mujer, que consideran "cuentos de locos" y saben que no podrán aplicar en su entorno de ninguna manera (96). La ideologización quijotesca de Clara choca con la realidad de un orden social difícil de transformar, tanto por razones internas a la relación entre hombres y mujeres campesinos como externas, por la oposición de los patronos como el mismo Esteban, quien se opone a cualquier cambio que altere la jerarquización establecida, en la que se incluye la subyugación de la mujer al hombre.

Los períodos de silencio y elevación espiritual de Clara se alternan con los de concienciación social, en los que se dedica a la caridad, actividad tradicionalmente ligada a las mujeres de clase alta o media-alta. Durante la plaga de tifus Clara ayuda a la población más necesitada, pero reconoce que su actividad "sirve para tranquilizarnos la conciencia [...] Pero no ayuda a los pobres" (121). Ella misma se muestra consciente de que los más necesitados "No necesitan caridad, hija, sino justicia" (121), aunque se

mantiene pasiva en cuanto a lograr justicia para esta sección de la sociedad desprotegida y abusada en la novela.

El feminismo reflejado en *La casa de los espíritus* concuerda con lo que Sara Castro-Klarén denomina "the modernist assumptions of feminist thought" que "[...] had silenced the voices of many different groups of women" (10) y que tiende a reflejar "the viewpoints of white, middle class women in North America [and] Western Europe" (Nicholson, citado por Castro-Klarén 10). Como ha ocurrido a menudo en las altas clases y la burguesía hispanoamericana, las mujeres de la familia del Valle, por su posición sociocultural, siguen las pautas de la cultura europea o norteamericana. Su feminismo indudablemente posee valor, pues tiene como finalidad el cambio social, aunque sus metas puedan no constituir prioridades en la sociedad en la que viven.

En *La casa de los espíritus* se percibe que la conciencia de clase de la familia Valle, perteneciente a la burguesía, se impone a la unión de la mujer como grupo subalterno en la lucha por adquirir igualdad con respecto a las figuras masculinas. Como apunta Diane E. Marting en "Dangerous (to) Women: Sexual Fiction in Spanish America", dentro de la compilación de Castro-Klarén, "class and race have usually prevailed over gender as the social variables of power located in its discourses of control and of resistance" (211).

En relación con el personaje de Clara también causa extrañeza el que rompa su silencio de nueve años para indicar que se va a casar y que acepte la propuesta de matrimonio de Esteban Trueba[8]. El narrador nos informa de que Clara "estaba dispuesta a casarse sin amor" (83) con el novio de su fallecida hermana Rosa. Uno se pregunta las razones por las que Clara se casa con Esteban, habiendo pronosticado su propio futuro y conociendo, por lo tanto, lo diferente de sus caracteres, que imposibilitará que ella lo ame y tengan una convivencia tranquila. Esta decisión parece responder al espíritu de sacrificio que tradicionalmente se adscribe al carácter de la mujer como parte intrínseca de su ser y que Clara no duda en aceptar.

El silencio en el que se pliega Clara es un preludio de su aparición fantasmagórica a Alba y a su esposo, Esteban, en los últimos años de la vida de éste. Quizás por ello la novela se titule *La casa de los espíritus*. No obstante, el título es sugerente en otro

sentido: las principales protagonistas femeninas de la novela de Allende se caracterizan por su aureola angelical –en el sentido directo o crítico como Férula– y por su dependencia de una figura masculina. Esta falta de independencia, que las convierte en sombras de un personaje masculino, permite considerarlas espíritus idealizados que carecen de materialidad en su estado subalterno. Dicha interpretación coincide con la representación de la mujer latinoamericana de Debra Castillo en *Talking Back. Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*:

> In the workplace, in the privacy –or nonprivacy–of her home, in the public and political arenas, in the publishing houses, the Latin American woman is still largely a shadow construct. The independent existence of women, though real, is still perceived as a fiction, as an imaginary, incomplete derivative of the self-duplication–the derivative of Adam's rib, the Freudian castrate, the Jungian anima–of an overwhelmingly male ideological frame. To assume otherwise, to allow for a woman's independence or self-possesion, would require the complete recalculation of an entire economic and philosophical system. (10)

Al contrario de lo que opina Davies, Clara no llega nunca a darle definitivamente la espalda a Esteban. Evita tener relaciones sexuales con él aceptándolo sólo cuando el no hacerlo provocaría la ruptura total entre ellos. Después de haber sido golpeada, Clara deja de hablarle para toda la vida, utilizando su silencio como un arma contra la opresión violenta de Esteban.

Debra Castillo explica cómo el silencio se ha convertido en una técnica de uso ambivalente en la representabilidad de la mujer: "One reaction to the pressures of the dominant social force is silence. Initially, however, silence is not a response but a condition imposed from outside: silencing, rather than silence freely chosen" (37). En el caso de Clara es ella quien elige libremente su silencio como estrategia de resistencia contra la tiranía de su marido en lo que podría denominarse un acto subversivo, si bien la naturaleza inicialmente rebelde de su acción se difumina con el tiempo.

Clara se traslada a la casa de la ciudad, pero allí también residirá con él[9]. Ella retiene su independencia, su corte de espiritistas y personajes excéntricos, aunque continúa dependiendo económicamente de Esteban y manteniendo las apariencias. A partir de cierto momento mejoran sus relaciones y Clara le hablará por medio de otras

personas y volverá a desempeñar sus funciones como esposa: "Se preocupaba del bienestar de su marido, lo secundaba en su trabajo [político, se presenta a senador por el Partido Conservador] y lo acompañaba cuando se lo pedía. Algunas veces le sonreía" (193). Una vez más estamos ante el sacrificio de la mujer, cónyuge-apoyo al servicio del esposo, que Clara adopta incluso a la hora de representar una farsa social para un partido cuyos ideales rechaza por reaccionarios y para un marido violento al que jamás volverá a dirigir la palabra. Este espíritu de acercamiento y de sacrificio femenino va aún más allá cuando una vez convertido Esteban Trueba en Senador "Clara comenzó a asistir a las recepciones sociales y a los actos políticos, donde su presencia era necesaria para que su marido proyectara la imagen de hombre sencillo y familiar que gustaba al público y al Partido Conservador" (193). De tal manera Clara se pliega al orden patriarcal, al caduco sistema político del país y a los intereses de su marido, por lo que la decisión de silenciarse como respuesta a la violencia de Esteban pierde la connotación rebelde que tuvo inicialmente. Por el contrario, su silencio se convierte en una respuesta tradicional de la mujer en su papel subalterno: "This silence is not always imposed from the outside; women have tended to accept the traditional role allotted them in exchange for the material comforts and social status accruing from a husband's name" (Castillo 37).

A pesar de que Davies incluye a Blanca, la hija de Clara y Esteban, en el desarrollo de la acción femenina independiente en *La casa de los espíritus,* lo cierto es que la pasividad de Blanca es pasmosa teniendo en cuenta las posibilidades del personaje y los antecedentes de su familia en Nívea y Clara. El hecho sublime en la vida de Blanca es de naturaleza sociopolítica, pero no conscientemente elegido por ella como los de su abuela y madre. Blanca simplemente se enamora desde su más tierna infancia de Pedro Tercero García, campesino de las tierras de su padre. El que una mujer se enamore y tenga relaciones sexuales con un miembro de un grupo social inferior es escandaloso y le costaría a Blanca su posición social. Embarazada de Pedro Tercero, Blanca termina dejándose convencer para casarse con el conde de Santigny, aunque ella misma nunca llega a saber la razón por la que acaba aceptando dicho matrimonio.

En la narración la pasividad de Blanca se destaca en múltiples ocasiones: ante su boda, sin saber por qué se casa; "observando la torta con expresión alelada y llorando" (186) durante la celebración; huyendo sin hacer frente a su marido el conde, al saber de

sus inclinaciones sexuales; viviendo pobremente en casa de su padre y sin atreverse a tomar una decisión con respecto a su relación con Pedro, cuando se reencuentran y son amantes durante décadas. Su independencia de acción no reside en ser una madre soltera, como sostiene Davies, –que por cierto no es, pues oficialmente está casada con el conde de Santigny y después es viuda, detalles que se asegura Esteban Trueba con la boda–, sino que es en este hecho donde reside su falta de independencia. Tras su reencuentro con el único amor de su vida, Blanca rechaza durante años las proposiciones de matrimonio de Pedro Tercero García por el horror que le causa el tener que vivir en barrios obreros o de clase media, por lo que prefiere retener su posición social para sí misma y su hija Alba y seguir residiendo en la suntuosa mansión familiar (237).

Es Alba, la hija de Blanca y Pedro Tercero, la única que actúa en consecuencia y no continúa el ciclo de pasividad al tomar parte activa en los movimientos sociopolíticos del momento, corriendo riesgo real y enfrentándose al poder. No obstante, también sabemos que su lucha se debe más al amor por Miguel que a una verdadera concienciación política, que comienza a esconder perseguidos por el régimen casi como un juego y que en el fondo piensa que en caso de contrariedades serias su influyente abuelo siempre podrá librarla de todo mal. En el personaje de Alba la falta de ideales políticos arraigados se equilibra con el riesgo que asume y el que lleve su amor por Miguel a las últimas consecuencias, optando por no huir al extranjero tras su puesta en libertad a pesar de haber sido salvajemente torturada y correr el riesgo de volver a ser detenida en cualquier momento. Al igual que en los momentos de acción de Nívea y Clara, Alba mantiene una postura idealizada si tenemos en cuenta que la dictadura y sus persecuciones azotaron Chile durante décadas.

En *La casa de los espíritus* no todos los personajes femeninos poseen la aureola angelical de estas mujeres de la familia del Valle. Si éstas se describen brillantemente y en ellas hay determinados elementos que erosionan de forma parcial el sistema social tradicional, en el resto de personajes femeninos de la novela se descubren los elementos del orden patriarcal más estereotipado. Un ejemplo es Férula Trueba, la hermana de Esteban, quien desempeña el papel clásico de la hija soltera que se sacrifica por cuidar a su madre enferma. Es éste el rol de hija cuidadora que Mamá Elena le impone a Tita en *Como agua para chocolate* y que como hija única se autoimpone Amaranta en *Cien años*

de soledad. Férula es un personaje negativo, oscuro, poco acorde con las etéreas mujeres del Valle: "Era de gestos bruscos y torpes, con el mismo mal carácter de su hermano, pero obligada por la vida y *por su condición de mujer*, a dominarlo y a morder el freno. *Parecía* tan perfecta, que llegó a tener fama de santa" (45; la cursiva es nuestra). De esta descripción dos circunstancias llaman la atención: que se recuerde su condición femenina –lo que suele hacerse más a menudo en relación con las otras mujeres que con las del Valle– y que "parezca" santa, lo que significa que no lo es. Incluso sus sacrificios por el bien del hermano, como que trabaje para que Esteban estudie y que le lave las camisas cada día, se interpretan negativamente, como un deseo de manipulación[10]. Férula:

> Era uno de esos seres nacidos para la grandeza de un solo amor, para el odio exagerado, para la venganza apocalíptica y para el heroísmo más sublime, pero no pudo realizar su destino a la medida de su *romántica* vocación, y éste transcurrió chato y gris, entre las paredes de un cuarto de enferma, en míseros conventillos, en tortuosas confesiones, donde esa mujer grande, opulenta, de sangre ardiente, *hecha para la maternidad*, para la abundancia, la acción y el ardor, se fue consumiendo. (98-99; la cursiva es nuestra)

Se vierte en Férula la visión tradicional de la mujer con su carácter formado sobre la base de las emociones, ámbito femenino por excelencia, y cuya misión principal hubiera sido la maternidad, subrayando, una vez más, la importancia dada en la novela a esta "función" femenina.

En oposición al acuñamiento y propagación del término "feminismo mágico" puede decirse que al examinar la presencia de los personajes femeninos en los textos mágicorrealistas, ya sean escritos por hombres o mujeres, y contrastarlos, no se encuentran diferencias sustanciales en cuanto a la dependencia de la mujer de la figura masculina y, por lo tanto, en la perpetuación de elementos del orden falocéntrico que continúan la alteridad de lo femenino. Hay, no obstante, una diferencia a mencionar: en un número considerable de textos mágicorrealistas hispanoamericanos escritos por mujeres –como los de Isabel Allende, Laura Esquivel, Elena Garro, Alicia Yánez Cossío y Cristina García,– los personajes principales son femeninos, en contraste con los escritos por hombres, donde abundan los protagonistas masculinos. En la literatura ruso-soviética la situación es distinta en cuanto a que la mayoría de los textos del realismo mágico

pertenecen a escritores del género masculino y como contrapartida femenina sólo tenemos los ejemplos de Natalia Sokolova y Tatiana Tolstaia, quienes, además, escriben a partir de un narrador-personaje masculino, como hace Sokolova en *Prishedshi ottuda* (Llegado de allá) y Tolstaia en *Kys'*. De los textos mágicorrealistas ruso-soviéticos es *Master i Margarita* la novela en la que un personaje femenino es el personaje principal o uno de los principales[11]. No obstante, sea escritor o escritora el artífice del texto, en ambos casos las posibilidades de romper con la alienación de la mujer en el orden patriarcal casi nunca llegan a desarrollarse ni en el realismo mágico hispanoamericano ni en el ruso-soviético, inscribiéndose los personajes femeninos en la red tradicional de paradigmas falocéntricos.

Polifonía y silencios en la alteridad femenina

Como parte de lo que considera un "possible female strain", Faris también destaca la polifonía del realismo mágico, aunque como ella misma sugiere, la polifonía caracteriza muchas otras formas subalternas, no sólo las femeninas (*Ordinary Enchantments* 173).

En *Problemy tvorchestva Dostoevskogo* (Problemas de la poética de Dostoievski) Mikhail Bakhtin define la novela polifónica, en relación con los textos del gran escritor ruso, como aquella que se caracteriza por "mnozhestvennost' samostoiatel'nykh i nesliiannykh golosov i soznanii, podlinnaia polifoniia polnotsennykh golosov" (12). [[una] pluralidad de voces y conciencias independientes y desglosadas, una verdadera polifonía de voces con pleno valor]. Es decir, en el texto polifónico se deja oir no sólo el discurso hegemónico, sino una multitud de discursos subalternos que se alzan a un mismo nivel que éste. El realismo mágico, es, indudablemente, un modo de escritura polifónico, pues, entre otras, permite escuchar las voces de naciones colonizadas ahogadas por el poder colonizante. No obstante, en relación con las voces femeninas, la cualidad polifónica de las novelas mágicorrealistas parece diluirse ante la presencia hegemónica de los paradigmas patriarcales y el uso de los silencios como estrategia en la representación de la mujer.

Tomando como ejemplo *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, Doris Meyer apunta que con la dualidad de voces que se aprecia en la novela, la de Esteban Trueba,

espejo de la cultura patriarcal y la de Alba, que representa el feminismo emergente, "Allende embodies this emergence of a polyvocal feminist text which expresses the hope of an ethically transformed community" (336). Pero la polifonía no sólo está presente en el aspecto femenino, sino también en otros como el sociopolítico, en el que se intercalan los discursos de la vieja oligarquía, los militares y un nuevo orden en lucha por la libertad y el cambio. De tal manera, la estructura patriarcal tradicional también se ve desafiada cuando la voz de una nueva fracción social se alza para luchar contra los militares, con los que han colaborado los políticos tradicionales: es ésta la voz de Pedro Tercero, de Jaime, de Miguel, de Alba y Amanda contra la dictadura, a la que políticos como Esteban Trueba habían cedido el poder. Es así como Esteban, Pedro, Miguel, Jaime, Alba y Amanda permanecen en un plano polifónico antagónico que semeja al de Alba y su abuelo. De los dos ejemplos del uso de la polifonía en *La casa de los espíritus* se extrae el hecho de que ésta no es prueba de un supuesto "hilo femenino" en la novela, sino de las voces de los subalternos en general, por lo que la consideración de la obra como un "polyvocal feminist text" parece injustificada.

Si en la polifonía de la novela también está incluida la voz femenina mediante el relato de Clara/Alba, lo que supone cierta transgresividad del sistema patriarcal, el cual ha silenciado tradicionalmente a la mujer, no hay que olvidar que en *La casa de los espíritus* los silencios juegan un papel preponderante. Un ejemplo lo encontramos en el personaje de Clara, quien a pesar de sus poderes mentales y su clarividencia –que no suelen ayudar en los momentos claves, sino cuando es demasiado tarde[12]–, adopta la táctica tradicional de la mujer como respuesta a lo que cree es su culpabilidad por la muerte de su hermana Rosa o a la violencia de su marido: el silencio, refugio de la mujer ante las situaciones adversas.

Clara es un personaje bipolar en *La casa de los espíritus*, ya que establece conexión con el mundo natural de su marido, tan conservador e injusto, pero también con el mundo etéreo de los espíritus. El silencio en sí constituye un tipo de castigo pasivo y en el caso de Clara es la respuesta al maltrato físico de su esposo. No sólo nunca más vuelve a hablarle, sino que deja de usar su apellido de casada y se quita la alianza (173) reforzando con ello la ruptura de las relaciones conyugales. Sin embargo, como ya se ha comentado, más adelante Clara vuelve a cumplir con sus tareas sociales de esposa,

hablando a Esteban por medio de otras personas, con lo que el silencio termina por convertirse en una forma de no enfrentarse a él más que en una forma de subversión. Clara se defiende tras la barrera de su silencio más que se enfrenta a Esteban.

Dentro del orden patriarcal dominante una forma de mantener el espacio masculino del poder/conocimiento (esfera pública) es mediante el discurso, mientras que el subalterno femenino se relega al espacio doméstico (esfera privada), a la falta-de-discurso. Una de las estrategias en la desestabilización del sistema patriarcal que adoptan muchas escritoras hispanoamericanas, de acuerdo con Franco, es cuestionar "la postura que sostiene que el poder/conocimiento [...] es masculino" (105). Desde este punto de vista, la polifonía en que se alzan las voces femeninas o el hecho de que el narrador sea una voz de este sexo, como es el caso de *La casa de los espíritus*, supondría la desestabilización del esquema falocéntrico.

El silencio como estrategia, como espacio en el que las mujeres se reinventan a sí mismas o ejercitan una resistencia sin palabras, puede ser una respuesta al discurso hegemónico, distinguiéndose del tradicional silencio oficial que ha velado la voz de la mujer durante generaciones. Pero por otra parte la extensión de los silencios de la mujer reafirma paralelamente la presencia de la red de conexiones patriarcales. Es por ello que el discurso/silencio del personaje femenino es un aspecto a tener en cuenta en la discusión de los textos mágicorrealistas y su relación con la figura de la mujer. La falta de discurso directo, y a veces indirecto, responde a lo que se denomina el silencio de los subordinados. Si en algunos casos el personaje femenino en general está silenciado, como ocurre en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, en otras novelas como *La casa de los espíritus* los silencios están ligados, además de los voluntarios de Clara, al estatus social del personaje femenino. Es así como las campesinas, cocineras y criadas pasan por la novela como espíritus, sin nombre y sin voz. Incluso Pancha García, quien al fin y al cabo desempeña un papel importante en el desenlace de la novela, se mantiene en el silencio de las mujeres de su clase. Una situación semejante aparece en otras novelas como *Cien años de* soledad, por ejemplo, con los indígenas que traen a Macondo la enfermedad del olvido[13] (que implica silencio): la voz de la indígena, aunque se queda a vivir con los Buendía, nunca llega a oírse.

El discurso masculino y por oposición el silencio femenino en la narración son efectos sintomáticos de las relaciones de poder establecidas entre sexos. Para Flax la cuestión no plantea la menor duda en cuanto a esta significación, sosteniendo que:

> Gender relations, at least as they have been organized so far, are (variable) forms of domination (139). [...] Men as a group remain privileged relative to most women in most societies and [...] there are systematic forces that generate, maintain, and replicate gendered relations of domination. (139)

La novela de la escritora mexicana Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir* nos va a servir para describir otros personajes femeninos en una novela mágicorrealista escrita por una mujer y, además, para observar el uso de aspectos que vigorizan el orden patriarcal, como los silencios femeninos en la narración, entre otros. Porque, como afirma Debra Castillo, el silencio como táctica subversiva –ya sea de los personajes femeninos en la obra literaria o de las escritoras– obtiene un resultado limitado:

> As a political strategy, however, to embrace silence is clearly of limited value. Silence alone cannot provide an adequate basis for either a theory of literature or concrete political active. Eventually, the woman must break silence and write, negotiating the tricky domains of the said and unsaid. (42)

De manera similar a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo la llegada del narrador a una ciudad fantasmagórica en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro es aprovechada por los muertos para recordar, relatar y reconstruir sus historias y la historia de la región. La narración de Garro se sitúa en la segunda mitad de los años 20, durante la rebelión de los Cristeros[14]. La novela transcurre en la ciudad de Ixtepec, en el centro-norte de México. El general Rosas, contrarrevolucionario que ocupa Ixtepec, sólo está interesado en su propio poder y en la dictadura que impone en el lugar. Su amante y prisionera, la bella Julia, logra escapar mágicamente a pesar de los esfuerzos del general por evitar su huida. Su relevo voluntario es Isabel Moncada, hija de una familia de la alta alcurnia local. Isabel, enceguecida por su amor por Rosas, más fuerte que el filial –él ordena matar a su hermano Nicolás cuando lo capturan intentando salvar al párroco– se convierte en piedra por no ser capaz de renunciar a su amante. La novela es la historia del colectivo y su marginación con respecto al poder y a la política.

Para Rhina Toruño las mujeres de *Los recuerdos del porvenir* destacan en que se organizan para salvar a los cristeros:

> Este detalle de las mujeres opuestas al gobierno y en defensa de los intereses del pueblo, en el caso de la guerra de los cristeros, abre la puerta a nuevos roles de la mujer en la literatura, al mostrar el coraje de los personajes femeninos en la época revolucionaria. (70)

Si ciertamente las mujeres en la novela muestran una actitud activa y pretenden salvar al párroco y al sacristán, no lo hacen "en defensa de los intereses del pueblo", cuyos miembros aparecen ahorcados todas las mañanas, sino en defensa de sus propios ideales cristianos. Para más, este activismo se ve enturbiado por la traición femenina, permitiendo toda una serie de nuevas interpretaciones de los personajes femeninos de la novela.

En *Los recuerdos del porvenir* Garro denuncia la opresión de la mujer en la sociedad de Ixtepec, que representa la sociedad mexicana de los años veinte (Toruño 39). Doña Elvira Montúfar siente pánico ante el silencio porque le recuerda el tiempo en que vivía su esposo Justino y la tiranizaba intimidándola a guardar un silencio forzoso: "No se acaban nunca los Justinos" (156) comenta doña Elvira, bautizando a los tiranos con el nombre de su marido. Su hija, Conchita Montúfar, vive inmovilizada en el silencio a la que la han sometido desde niña su padre y su abuelo repitiendo lo "insoportables que son las mujeres por habladoras", reiterando la inferioridad de éstas y que ella, como mujer, debe callar porque "en boca cerrada no entran moscas" (175). En su novela Garro también denuncia el racismo contra el indio en el pueblo de Ixtepec, en el que la gran mayoría de los mestizos comparten enunciados del tipo de: "¡Ah, si pudiéramos exterminar a todos los indios! ¡Son la vergüenza de México!" (26) y consideran a los indios seres traidores, peligrosos e irrespetuosos (25). Resulta, pues, irónico, que sea Inés, la criada indígena de las Montúfar quien descubra a su amante militar los planes de salvar al párroco que tienen las familias locales acomodadas durante el baile que han organizado, supuestamente, en honor del general Rosas. Con esta traición se abate aún más la desgracia sobre Ixtepec.

El episodio descrito, central en el desenlace final de la novela, muestra que a pesar de que Garro subraya la opresión del indígena y de la mujer, termina por reinscribir

en el texto los paradigmas opresivos racistas y patriarcales que pretende desmantelar en su texto. Primeramente, recupera el tema del malinchismo, ya que en este episodio nos encontramos con que el subalterno silenciado (mujer, indígena) es quien comete la traición (el castigo por la palabra).

Desde el europeismo intelectual de Elena Garro la criada indígena rompe su silencio de sujeto subalterno para hablar. Pero, siguiendo la línea de pensamiento de Spivak, este personaje no llega a hablar verdaderamente, pues en su estatus de subalterno no le está permitido hacerlo, ni puede considerarse su acción una respuesta a la violencia epistémica del imperialismo ni una prueba de su libre voluntad de mujer indígena. De hecho, en su doble otredad de mujer y otro colonial su rebelión contra el servilismo impuesto por el imperialismo colonial es dudosa y, además, se realiza desde dentro del esquema sociocultural patriarcal, traicionando a sus amas, sujetos subalternos por género si bien en otro nivel jerárquico. En la acción del sujeto-traidor de *Los recuerdos del porvenir* influyen su origen étnico, estatus social y sexo, pues su condición de criada indígena, "objeto", mejora al establecer relaciones con uno de los ocupantes del pueblo. De alguna manera, y mientras los militares continúen en el pueblo, la criada indígena instaura su dominio sobre sus amas. Como resultado del poder que Inés adquiere sobre las Montúfar se reafirman las especulaciones negativas del carácter indígena y de la condición de mujer. Pero, además, esta traición revalida el paradigma opresivo del requerido silencio femenino puesto que la criada llega a saber de los planes de salvar al párroco al escuchar las conversaciones entre Doña Elvira y Conchita, que por una vez muestran un activismo poco común según su educación "femenina". Como resultado, las Montúfar vuelven a sentir el miedo que antes les inspiraba la palabra, guardando silencio en presencia de Inés, y en el caso de la joven Conchita, aceptando la validez de las acepciones de su padre y abuelo sobre la obligatoriedad del silencio en la mujer, resignándose, además, a su condición de "ser inferior" y a la pasividad que se le requiere.

En *Los recuerdos del porvenir* y *La casa de los espíritus* el silencio de la mujer y los arquetipos de mujer-traicionera y mujer-idealizada reafirman el discurso patriarcal. El silencio femenino, unido a determinados motivos mágicos reafirma dicho discurso: el silencio enigmático de la bella Julia, el halo de misterio que envuelve su extraordinaria belleza y la sobrenatural huida con su igualmente misterioso amante; los silencios de

Isabel Moncada, aún vestida de raso rojo, en la habitación en la que convive con Rosas y su conversión en piedra por la traición a su familia y a Ixtepec; la silenciosa Clara, envuelta en su aúrea de ser angelical y sus poderes mentales; la silenciada Férula por su presunto amor lésbico por Clara y su aparición fantasmal tras su muerte. Estas circunstancias, entre otras, activan toda una serie de significaciones patriarcales que inhiben el desarrollo de la polifonía en los textos. El silencio de los personajes femeninos, a pesar de su ambigüedad subversiva en determinados momentos, y su sometimiento a los estereotipos tradicionales, contribuyen a la representación altérica de la mujer en estos textos del realismo mágico hispanoamericano.

Etnicidad, ideología soviética y mujer

El "hilo femenino" que Faris señala en los textos mágicorrealistas –visto por su mayor proporción de personajes femeninos y por la elevada cifra de autoras que se han decantado por usar el modo del realismo mágico– es cuanto menos discutible: la presencia de la estructura falocéntrica, su débil o nulo cuestionamiento y la "naturalization of gender inequality" (Kaminsky 16) indican notoriamente que en los textos mágicorrealistas el tratamiento de lo femenino se realiza mediante nociones androcéntricas. Esto provoca que el "hilo femenino" subsista en un nivel superficial que no permite la representación de lo femenino desde un ángulo que cuestione o invalide la alteridad femenina, en otras palabras, desde un enfoque más feminista. Como señala Amy K. Kaminsky en *Reading the Body Politics: Feminist Criticism and Latin American Women Writers* un análisis o narrativa elaborada desde una perspectiva feminista supone la deconstrucción "[of] the culturally created (but naturalized), bipolar, hierarchical división between male and female in order to understand, and then challenge, the subordinate position of women vis-à-vis men" (21). Dicha perspectiva, que demostraría la presencia del "hilo femenino" de Faris en los textos mágicorrealistas, dista notablemente de la que se aprecia en la construcción de los caracteres femeninos y su ámbito en éstos.

El "hilo femenino" que menciona Faris se percibe aún menos en las obras ruso-soviéticas, las cuales prestan mayor atención a las diferencias socioculturales existentes entre distintos grupos étnicos y el ruso mayoritario o a la recuperación del pasado ruso

tradicional frente a la ideología soviética oficialista que a la emergencia de la voz femenina. La cuestión de la opresión de la mujer no parece ni siquiera plantearse. La razón de esta situación podría quizás deberse a una falta de reconocimiento de la marginación de la mujer en una sociedad en la que supuestamente existen la igualdad de sexos y la emancipación femenina[15].

En "Poststructuralism, Marginality, Post-coloniality, and Value" Spivak hace un repaso del tratamiento de la fémina desde las sociedades primitivas hasta una época más reciente, subrayando el mantenimiento de la inferioridad jerárquica de la mujer en la sociedad a lo largo de la historia. Primeramente Spivak señala cómo del matriarcado se pasa al orden patriarcal, que supone en numerosos pueblos indígenas la supeditación de la mujer al hombre. En su estudio Spivak comenta la concepción de la mujer que Engels presenta en su obra *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado.* Para el ideólogo prusiano el origen de la explotación de clases se encuentra en la división sexual del trabajo y en las estructuras de apoyo a la reproducción de la sociedad. La monogamia constituye un conflicto de sexos desconocido en la Prehistoria, es la primera opresión de clases, por la que la mujer se ve sometida al hombre. También, el trabajo de la mujer y su papel fundamental en la reproducción se convierten en fetiches para crear una relación de dependencia y subordinación a la figura masculina (citado por Spivak 234-36). De acuerdo con Spivak, a pesar de exponer los medios por los que se ha subordinado a la mujer, el texto de Engels también se inserta en la red de codificadores del valor de la mujer pues se la victimiza, despojándola del papel de "agente" histórico (235). Teniendo en cuenta que los textos de Marx y Engels fueron de suma importancia en la construcción de la ideología soviética, en dicha sociedad aparece el dualismo que implican las ideas de Engels: por un lado se percibe a una mujer emancipada en ciertos aspectos, como el trabajo, aunque a menudo está despojada de su papel de sujeto "agente".

Por ello no es de extrañar que en ninguno de los textos ruso-soviéticos analizados la mujer desempeñe el papel de "agente" en la narración si no es dentro de las funciones consideradas propiamente femeninas. Y aún así los únicos personajes femeninos que cumplen dicho rol serían Daria en *Proshchanie s Materoi* (Adiós a Matiora) y Margarita en *Master i Margarita* (El maestro y Margarita). Los silencios en la trama narrativa y la dependencia de la mujer de la figura masculina exponen la naturaleza "paciente" de una

gran mayoría de los personajes femeninos: Nastasia y Katerina en *Proshchanie s Materoi*, Maika en *Prishedshii ottuda* (Llegado de allá), Ukubala y Bukei en *I dol'she veka dlitsa den'* (Y el día dura más de un siglo), tetia Katia, Tali y Aisha en *Sandro iz Chegema* (Sandro de Chegem), Natasha en *Altist' Danilov* (El viola Danilov). A pesar de las muy distintas tradiciones culturales que se representan en estos textos ruso-soviéticos pertenecientes al realismo mágico –entre otros, la cultura rusa de la aldea en *Proshchanie s Materoi*, la rusa urbana en *Prishedshii ottuda* y *Altist' Danilov*, la cultura kazaja en *I dol'she veka dlitsa den'*, la cultura rural tradicional y la urbana, más liberal, de Abjasia en *Sandro iz Chegema* –todos ellos tienen en común el tratamiento subalterno de la mujer.

De acuerdo con Flax " [m]any of the dilemmas of the typically female self center around conflicts between and about sexuality, differences, power, autonomy, and attachment or sociality" (140). Pero, ¿cuál es el grado de autonomía, o por el contrario, de dependencia que estos personajes femeninos obtienen en las novelas mágicorrealistas ruso-soviéticas?

La dependencia es una forma de dominancia, de mantener bajo el poder al subordinado, en este caso, la mujer. Gayle Rubin opina que en la organización social se da lo que denomina "domesticación de la mujer" que adquiere conciencia de su identidad femenina en un proceso basado "largely on pain and humiliation" (197).

En las novelas mágicorrealistas ruso-soviéticas de contenido cultural étnico la mujer está socialmente supeditada al hombre por las costumbres y la cultura, como se aprecia en *Pegii pes, begushii po kraiam moria* (El perro pinto que corre junto al mar) de Aitmatov, en la que las funciones del hombre y de la mujer en la cultura nivkh están claramente establecidas y diferenciadas. El hombre es el cazador, proveedor de alimentos, que se aventura en la mar. La mujer cuida de los hijos y del hogar y depende del marido para su subsistencia. Como ocurre en numerosos pueblos indígenas, la mujer no sólo está supeditada a la figura masculina, sino que se intercambia para cerrar alianzas con otros pueblos, como es el caso de Muzluk, la amiga de Kirisk, prometida desde su más tierna infancia a las gentes vecinas.

Por su parte la novela de Fazil Iskander *Sandro iz Chegema*, centrada en la cultura étnica de lo abjasios, marca los contrastes con la sociedad ruso-soviética. Diadia Sandro,

por ejemplo, es un respetado y famoso *tamada*[16] y venera profundamente las costumbres y tradiciones de su pueblo. La esfera mágica necesaria para considerar la novela mágicorrealista se plasma en la realización de las leyendas, en los hechos sobrenaturales que inundan el texto de Iskander, algunos ligados a la mujer: la fuerza descomunal de la hija menor de tetia Masha, que a los pocos meses de nacer es capaz de mover su cuna a un lugar más apropiado a la sombra y seguir durmiendo plácidamente; Tali, la hija de diadia Sandro y tetia Katia, quien aprende a pronunciar la palabra "luna" y reconocer el astro antes que a sus padres.

En la novela hay todo un capítulo dedicado a Tali con un título muy prometedor en el estudio de los elementos sobrenaturales de la novela: "Tali – chudo Chegema" [Tali, el prodigio de Chegem]. Desde el inicio del mismo se destaca lo irrepetible y maravillosa que es la hija de diadia Sandro y tetia Katia, rodeando su figura de un halo enigmático y milagroso. De acuerdo con el narrador, Tali se graba en la memoria de todo aquel que tiene la fortuna de verla, se diferencia de todas las demás muchachas por la singularidad de sus facciones y de su carácter y su persona transmite algo extraordinario, difícil de traducir en palabras. "Chut li ne s samogo rozhdenia devochka byla otmechena znakom, a tochnee, dazhe znakami nebesnoi blagodati" (412). [Casi desde su mismo nacimiento la niña estaba marcada con la señal, o más concreto, con las señales de la bienaventuranza celestial.] Pero tras este inicio el capítulo trae sorpresas al lector ansioso por desvelar los secretos mágicos de Tali, convirtiéndose en presa del humor inacabable de Iskander.

Después de continuar con el episodio de la luna, el narrador añade otros que se resuelven irónicamente por los medios más naturales, a pesar de la intervención del imán, de las oraciones del Corán, la preparación de amuletos y toda una serie de rituales. El clímax del capítulo y de la prodigiosidad de Tali se resuelve el día en que con quince años gana la competición de ensarte de tabaco de los *kolkhos* de la región, convirtiéndose en una leyenda, heroína del trabajo. La noche del mismo día en que triunfa en el plano social soviético huye de su casa con su amante Bagrat, cumpliendo simultáneamente con una costumbre extendida en la sociedad de Abjasia para consumar los matrimonios no permitidos por los progenitores. El que Tali prontamente dé a luz gemelos, ambos de sexo masculino –lo que se considera toda una proeza en la aldea– contribuye a fomentar

el mito de la maravillosa Tali hasta tal extremo que muchas parejas, buscando la deseada procreación de varones, tienen relaciones sexuales en el lugar de la primera entrega de los amantes. La prodigiosidad de Tali, envuelta en el tono humorístico que se extiende por toda la novela, y la bienaventuranza celestial de la que habla el narrador al inicio del capítulo terminan por convertirse en una fecundidad portentosa, cualidad sumamente apreciada en la sociedad de Abjasia y una capacidad asombrosa para el trabajo, base del éxito en la sociedad soviética.

La caracterización de la mujer abjasia en *Sandro iz Chegema* coincide plenamente con las costumbres del lugar, según las cuales la figura femenina depende del hombre y cuya función es la de sujeto-cuidador en el hogar:

> No interesno otmetit', chto vysshim zhenskim dostoinstom schitalos' togda i prodolzhaet schitat'sa do sikh por stepen' legkosti, s kotoroi zhenschina obsluzhivaet svoi dom i osobenno gostei [...]. Vysshii tip zhenschiny – eto takaia zhenschina, kotoraia vse svoi obiazannosti vypolniaet ne tol'ko khorosho, etogo malo nashim vzyskatel'nym degustatoram zhenskogo obaiania, no i radostno, dazhe blagodarno za to, chto okruzhaiuschie daiut povod, ili, esche luchshe, mnogo povodov, zabotit'sa o nikh. (624)
>
> [Pero resulta interesante señalar que el mérito femenino más sobresaliente se consideraba entonces y continúa considerándose hasta ahora el nivel de desenvoltura con que una mujer atiende su casa y especialmente a los invitados. El tipo excelso de mujer es aquella que cumple con todas sus obligaciones no sólo bien, esto es poco para nuestros exigentes degustadores de los encantos femeninos, sino con alegría, incluso con agradecimiento porque los que la rodean dan un motivo, o mejor aún, muchos motivos para ocuparse de ellos.]

En la sociedad descrita, en que la supeditación de la mujer a la figura masculina no se discute, no es sorprendente que tras la elección de la joven amada se proceda a su rapto, con o sin su consentimiento. En la novela esta tradición da lugar a un episodio sumamente divertido y al mismo tiempo significativo sobre la imagen de la mujer abjasia. Por equivocación en la captura de Katia, novia de Aslan, Sandro y Aslan raptan también a la amiga, Shazina, por lo que según la costumbre uno de los raptores ha de casarse con ella. A diferencia de Katia, quien reúne las cualidades tradicionales de la buena esposa – dócil, sencilla, modesta y virginal–, la combativa Shazina desagrada a sus captores,

aunque ella exige el cumplimiento de la costumbre. Sandro utiliza todo su ingenio en resolver la situación y de paso, en lograr desposarse con quien ama en secreto, Katia. Aslan no duda en cambiar de novia cuando Sandro le informa de la falta de pureza étnica de Katia, con sangre "endurtsi".

A pesar de ser un episodio humorístico[17], está impregnado de la ideología machista de la sociedad abjasia, exponiendo la alteridad femenina en la misma. El criterio del discurso canónico sobre la otredad de la mujer se desarrolla en *Sandro iz Chegema* en la representación del ideal femenino basado principalmente en la virginidad. El rapto, por mucho que sea pactado, implica la apropiación de la mujer –física y mental– y la irrelevancia de su voluntad en la sociedad abjasia. El marco de la identidad femenina está sujeto a su virginidad libre de toda duda: infravalorada como sujeto independiente, la liberación tras el rapto, sin haber sido desposada, se considera una afrenta para los familiares masculinos. No es la mujer quien posee control sobre su cuerpo, sujeta a un estado de inmadurez perpetua, sino sus familiares del género masculino, bajo cuya potestad se encuentra hasta pasar a la potestad del marido.

La importancia de la pureza de sangre, que también juega un papel importante en la historia de Tali y Bagrat, contrasta con la política soviética de la igualdad y amistad de los pueblos, que en distintas regiones parece existir a un nivel más teórico que práctico. También muestra la falta de igualdad entre sexos a pesar de la política soviética: si para Tali la falta de pureza sanguínea de Bagrat no es un impedimento para que se convierta en su esposo, esta cuestión es fundamental para Aslan a la hora de elegir esposa.

En *Sandro iz Chegema* los contrastes en la relación con la mujer entre grupos étnicos como los abjasios y la sociedad ruso-soviética se muestran en distintas ocasiones. Uno de ellos, la importancia del trabajo en la sociedad ruso-soviética (independencia material) frente a la costumbre de raptar las novias y la maternidad en la adolescencia (dependencia social) de Abjasia lo encontramos en la historia de Tali. Pero hay otros contrastes en la novela. Tendel regresa de la ciudad a Chegem con noticias nunca oídas: "Starukha s ruzh'em v rukakh, okhraniaiuschaia magazin, da esche v ochkakh – eto potriaslo voobrazhenie chegemtsev"(735). [Una anciana con un arma en las manos, custodiando una tienda, y, además, con gafas, convulsionó la imaginación de los

habitantes de Chegem.] Hasta tal extremo se impresionan los *chegemtsi* que en grupos viajan a la ciudad por las tardes para contemplar a la "increíble vieja" (735). Sus comentarios muestran el abismo cultural que existe entre ellos y la sociedad ruso-soviética:

> – Chtob ia oplakal tekh muzhchin, chto vystavili tebia na pozorische, – govorili odni po etomu povodu.
>
> – Bednaia, –govorili drugie, – vmesto togo, chtoby vozit'sia s vnuchatami, ona s ruzh'em v rukakh i s glaznymi steklami na nosu storozhit kazennyi magazin.
>
> – Chto sluchilos' s russkimi, – razvodil rukami kto-nibud' iz chegemtsev, – kakaia porcha na nikh nashla, chto oni svoikh materei vystavliaiut storozhit' magaziny? (735)
>
> [–¡Qué yo deplore a los hombres que te expusieron a la vergüenza! –decían unos por este motivo.
>
> –Pobre, –decían otros –en vez de ocuparse de sus nietos está con un arma en las manos, con vidrios sobre la nariz custodiando una tienda estatal.
>
> -¿Qué les ha ocurrido a los rusos? –se espantaba alguno de los de Chegem– ¿qué mal les ha entrado que despachan a sus madres a cuidar tiendas?]

La anciana rusa, ya desconfiando de esos extraños grupos de hombres, utiliza su silbato para llamar a la policía, lo que provoca una mayor confusión en los de Chegem. El policía, abjasio, les explica que hay una nueva ley que establece la igualdad entre hombres y mujeres, con lo que termina de suscitar el desconcierto, la incredulidad y por último la hilaridad total de sus paisanos. Pero la sociedad abjasia en los pueblos no está dispuesta a aceptar las leyes soviéticas que alteran sus tradiciones. Por ello, cuando meses más tarde Kamug pretende que su esposa por las noches custodie el maizal para defenderlo de los jabalís, el consejo de ancianos, por medio del más longevo, le transmite su veredicto:

> –Po nashim obychaiam, synok, –skazal on,– zhencshina mozhet vziat' v ruki oruzhie tol'ko v odnom sluchae – esli v ee rodu ne ostalos' muzhchin, kotorye mogli by otomstit' za prolituiu krov'. Togda zhenschina – geroi, i nash narod ee slavit v pesniakh i skazaniakh. No chtoby abkhazskaia zhenschina vsiala v ruki ruzh'e i streliala, da esche v takoe giaurskoe zhivotnoe, kak dikaia svin'ia, takogo pozora, my, synok, ne poterpim. Ili pokin' selo, ili ostav' zhenu v pokoe. (738)

[Según nuestras costumbres, hijo, –dijo– la mujer puede coger un arma sólo en un caso –si en su familia no quedan hombres que puedan vengar la sangre derramada. Entonces la mujer es una heroína y nuestro pueblo la ensalza en canciones y relatos. Pero que una mujer abjasia tome un arma y dispare, y, además, a un animal tan impuro como un jabalí, esa vergüenza, hijo, no la podemos permitir. O abandonas la aldea o dejas en paz a tu esposa.]

La situación de la mujer que se advierte en otras novelas mágicorrealistas ruso-soviéticas con contenido cultural étnico en oposición al ruso-soviético oficial es de mayor autonomía de la figura masculina cuando están ambientadas en una época posterior, si bien se mantienen la opresión y dependencia femenina. En *I dol'she veka dlitsa den'* de Aitmatov la acción transcurre entre la Segunda Guerra Mundial y los años 70 en Kazajstán. Como resultado de la guerra se producen un gran número de cambios en la sociedad soviética, los cuales afectan directamente a Edinei a su regreso: su familia está desintegrada; su aldea prácticamente ha desaparecido; la pesca, la actividad tradicional de su entorno, está arruinada; él retorna del frente imposibilitado para trabajar temporalmente debido a una herida grave; su único hijo ha fallecido; es difícil para un inválido encontrar trabajo. La situación fuerza a Edinei y a su esposa Ukubala a modificar sus tradiciones kazajas y acomodarse a las nuevas condiciones de vida, que implican el trabajo femenino fuera del hogar y una mayor igualdad entre sexos. El duro trabajo de Ukubala y la ayuda fortuita de Kazangap los lleva al puesto ferroviario de Boranly-Burannyi, en las llanuras desérticas kazajas, donde consiguen establecerse y Edinei recupera la salud. A partir de entonces Edigei y Ukubala trabajarán en el ferrocarril al igual que Kazangap y su esposa Bukei.

En la narración, y a pesar de los pocos habitantes que hay en la aislada estación de Boranly-Burannyi –lo que al no tener tantos personajes que describir podría haber posibilitado un desarrollo más profundo de los caracteres de Ukubala y Bukei– las esposas de Edinei y Kazangap son personajes completamente secundarios, tanto por su función como por su ausencia en los diálogos y en el relato en general.

La ausencia de Bukei de la narrativa es pasmosa. *I dol'she veka dlitsa den'* se inicia con la muerte de Kazangap y el narrador nos informa de que Bukei falleció hace mucho tiempo, habiendo sido enterrada en la ciudad. El lector comienza la lectura del

texto –y la termina, puesto que nunca se llega a tratar dicho episodio– sin saber a ciencia cierta en qué momento de la narración desaparece físicamente Bukei debido a su muerte. Por las dilatadas ausencias del personaje en la trama de la novela, al que ni siquiera se le menciona durante largos pasajes, el lector supone ya fallecida a Bukei en varias etapas de la lectura. Sin embargo, su reacción es a lo menos de sorpresa cuando descubre algunas páginas más adelante que la esposa de Kazangap sigue viva.

El trabajo femenino en puestos tradicionalmente masculinos, que materializa gran parte de los ideales soviéticos sobre la igualdad de la mujer, si bien otorga una mayor autonomía y mayor poder de decisión a la mujer, no es suficiente para poner fin a la dependencia femenina, como puede apreciarse en un análisis de *I dol'she veka dlitsa den'*: aunque Bukei y Ukubala trabajan en el ferrocarril al igual que Kazangap o Edinei –a los que se muestra en numerosas ocasiones ejecutando las tareas relacionadas con su trabajo– a estos personajes femeninos se les presenta generalmente ligados al espacio doméstico y los problemas privados, es decir, dentro de una esfera de acción y un espacio tradicionalmente "femeninos", lo que nos devuelve a toda la red de significaciones patriarcales. Como nos recuerda Franco:

> [...] la visualización del hogar como santuario obviamente lo convierte en una otredad de la idealización masculina (utopía), a la vez que encierra a la mujer en esta pacífica domesticidad. Casa, hogar y convento son, indudablemente, construcciones producidas por un sistema de sexo-género, en el cual las categorías femeninas son organizadas en relación a [sic] la presencia-ausencia del falo, entendido aquí como la fuente del poder simbólico. (85)

Al hacer a la mujer responsable de representar, reproducir, y mantener espacios en los que ha sido tradicionalmente confinada, en particular el hogar, se restringen sus posibilidades de crecimiento intelectual y espiritual, limitadas sus responsabilidades a las familiares. Esta idealización patriarcal de la mujer, convertida en lugar familiar de refugio, es una de las estrategias mediante las cuales la red falocéntrica se extiende en los textos mágicorrealistas tras el frágil "hilo femenino" que parecen contener y como tal representa a la mujer, sobre todo, ligada a "rooms where women have been confined by custom and tradition: the kitchen, the bedroom" (Castillo 7),

El personaje de Ukubala recibe más atención en la novela, pero de manera semejante a Bukei en clara desigualdad con los protagonistas masculinos. También al igual que a ésta se la observa en particular en el hogar realizando tareas domésticas típicamente femeninas. En relación con Ukubala, además, se ha de resaltar el papel "pasivo" que adopta ante el amor de Edigei por Zaripa y por los hijos de ésta una vez que Abutalip, el marido de Zaripa, ha fallecido. Edigei llega a preferir a los niños (varones ambos) de Abutalip y Zaripa a sus propias hijas, sintiéndose más cercano a ellos. Sus sentimientos son tan profundos que Edigei incluso siente impulsos de abandonar a su familia, fantaseando con la posibilidad de vivir con Zaripa y sus hijos en una isla lejana:

> I emu dazhe predstavilos', nashelsia by takoe ostrov, zabral by on Zaripu s detishkami i zhil by tam. I k moriu priuchil by rebiat, i sam do kontsa dnei provel by zhizn' na ostrove posredi moria, ne setuia na sud'bu, a lish' raduias'. Tol'ko by znat', chto v liuboe vremia mozhesh' ee [Zaripa] videt' i byt' dlia nee nuzhnym, zhelannym i samym rodnym chelovekom ... (85)
>
> [E incluso se imaginaba que, si apareciera tal isla, tomaría a Zaripa y a los niños y viviría allí. Enseñaría a los niños a relacionarse con la mar y él mismo hasta el final de sus días pasaría la vida en la isla en medio del mar, sin quejarse del destino, sino solamente alegrándose. Sólo saber que en cualquier momento puedes verla [a Zaripa] y ser para ella útil, deseado, y la persona más querida...]

En esta situación el narrador ni en una sola ocasión transmite las impresiones de Ukubala: el silencio se impone una vez más como estrategia de supervivencia de la mujer. Bukei ni siquiera se menciona durante todo el episodio, a pesar de que de la narración se desprende que toda la estancia está al corriente de los sentimientos de Edigei por Zaripa. Es finalmente Kazangap –representante del poder/conocimiento masculino– quien termina por enfrentarse a Edigei cuando éste les culpa a él y a Ukubala de la huida de la estación de Zaripa y sus hijos durante su ausencia.

I dol'she veka dlitsa den' de Aitmatov y *Sandro iz Chegema* de Iskander son ejemplos de que a pesar de las ideas de igualdad de la sociedad ruso-soviética nos encontramos ante un claro orden patriarcal dominante que mantiene el espacio masculino del poder/conocimiento a través del discurso, mientras que el subalterno femenino ocupa un plano inferior por los silencios, el relego al espacio doméstico (esfera privada) o por las ausencias en la trama narrativa de los personajes femeninos. Una situación semejante

hallamos en otras novelas mágicorrealistas ruso-soviéticas como *Prishedshii ottuda* (Llegado de allá) con el personaje de Maika o Natasha en *Altist' Danilov* (El viola Danilov).

El análisis de la figura femenina en el texto mágicorrealista ruso-soviético muestra que la alteridad femenina se ha mantenido en la red tejida por el orden falocéntrico, asumiendo los roles tradicionales establecidos por dicha sociedad: mujer-madre, mujer-esposa, mujer-hermana y mujer-amante, dentro de los espacios privados considerados tradicionalmente "femeninos", excluyendo el aspecto sexual. La razón de esta exclusión se debe a que en las obras mágicorrealistas ruso-soviéticas –con la excepción de aquellas escritas en los años 20, como es el caso de *Zavist'* de Olesha, cuando la máquina ideológica no se ha establecido aún, y no azota aún a la sociedad la ola de moralidad que se impone más tarde o de *Master i Margarita*– las referencias sexuales se omiten para evitar la censura. Es decir, la sexualidad, tema tabú en la época soviética, está ausente de la literatura mágicorrealista soviética. Posiblemente Natalia Sokolova pretende en *Prishedshii ottuda*, como respuesta a esta situación, satirizar una sociedad en la que la esfera sexual se ha eliminado de la vida pública. Por ello en la sociedad soviética asexual que Sokolova recrea en *Prishedshii ottuda* los hijos aparecen de una forma tan aséptica como comprándolos en los grandes almacenes al igual que cualquier otro producto comercial.

En particular al comparar el realismo mágico hispanoamericano y el ruso-soviético llama la atención en este último no sólo la ausencia de la esfera sexual, sino de la figura de la prostituta y del prostíbulo como espacio femenino tradicional, presente en un alto número de novelas hispanoamericanas, tales como *Cien años de soledad, La casa de los espíritus, Como agua para chocolate* y *Más allá de las islas*. La explicación de esta ausencia de los textos mágicorrealistas ruso-soviéticos es fácil: la prostitución y los burdeles estuvieron prohibidos en la URSS durante décadas.

Ambas exclusiones, la esfera sexual y el burdel como espacio femenino, son las diferencias que se aprecian en la representación de la mujer y los espacios femeninos entre las novelas mágicorrealistas soviéticas e hispanoamericanas: en las últimas la figura

de la mujer-prostituta, el prostíbulo como espacio y la violencia generalizada ejercida sobre el cuerpo de la mujer están presentes en un gran número de ellas.

La mujer y lo mágico

Otra de las ideas que desarrolla Faris en su trabajo consiste en que el realismo mágico es un modo ligado a la "feminist strategy of cultural survival" ya que:

> [...] women, like subalterns generally, can be understood to act through magic because other routes may be closed to them [...] A female voice may be able to transmit the ineffable because of its marginal position within the discourses of reason and realism that have tended to mute that mystical sound. (*Ordinary Enchantments* 178)

Si es difícil no concordar con estas premisas de Faris hay que tener en cuenta que el vincular lo sobrenatural, lo extrasensorial, al ámbito femenino, también presenta sus riesgos. En particular porque revalida el binarismo impuesto por el orden patriarcal –lo masculino, lo racional; lo femenino, lo irracional– ampliamente extendido, continuando una división de roles, y posiblemente, de validez de las distintas esferas de conocimiento.

La voz femenina y su unión a la transmisión de lo mágico puede ser una estrategia para recuperar la voz subalterna, pero también podría considerarse una de las "múltiples técnicas [...] que sustentan la desigualdad sexual –técnicas completamente imbricadas por redes de subordinaciones múltiples que se complicitan entre sí para inferiorizar las voces periféricas" (Richard, en Franco 10). De hecho, para Kaminsky, "The assumption that women have always been the conservative force in society –counted on not to produce, but to reproduce, to maintain whatever is worth maintaining in the culture –serves masculine agendas [...]" (16). Lo mágico, lo sobrenatural, simboliza lo femenino (lo conservador) en la cultura al mantener la tradición en oposición al progreso y lo racional, que se ha ligado tradicionalmente a lo masculino. Por ello Franco expone la nueva flexibilidad de categorías identitarias, sociales y sexuales de sistemas predeterminados con anterioridad, advirtiendo que las fronteras de la desigualdad no se han vuelto inmateriales, como postula utilizando esta cita de Nelly Richard:

> [...] que sus *límites* ya no *limitan*, que los lugares comprendidos en ella [la cartografía postmoderna] se hubieran ya zafado de toda sujeción a las gramáticas discriminatorias de la institución cultural. Franco refuta el planteamiento de un

> cierto nomadismo postmodernista que divulga la ilusión de que las localizaciones de los sujetos en el mapa cultural son ahora todas reversibles, trasladables e intercambiables, como si los juegos de lenguaje no siguieran firmemente reglamentados por las tácticas opresivas y represivas de la división de roles entre voces principales (decididoras) y voces secundarias (ejecutantes). (Richard, citado por Franco 10)

A pesar de la dualidad de lecturas mencionada, lo sobrenatural tiende a estar ligado a los personajes femeninos en algunos textos mágicorrealistas, como en *Los recuerdos del porvenir, La casa de los espíritus* y *Como agua para chocolate* de Hispanoamérica y *Pegii pes, begushii po kraiam moria* y *Proshshanie s Matiora* de la Unión Soviética, si bien en la gran mayoría lo sobrenatural forma parte de la ambientación general de la narración.

En la novela corta de Chingiz Aitmatov *Pegii Pes, begushii po kraiam moria* se relata la introducción a la tradicional caza de la foca a Kirisk, evento que marca la transición de la infancia a la madurez en este poblado de la etnia nivkh que habita a orillas del mar. Intercalando numerosas leyendas en la narración de la trágica cacería, se muestran las creencias y tradiciones de los nivkh, con los distintos roles que desempeñan hombres y mujeres en su orden social. Las mujeres nivkh creen activamente en los espíritus malévolos, siempre al acecho, por lo que intentan engañarlos en su deseo de proteger a la familia. En un día tan señalado en la vida de Kirisk, la madre le acompaña sólo un tramo del camino hasta la bahía, dándole instrucciones acerca de lo que debe hacer en el bosque, aunque sabe perfectamente que el hijo saldrá en canoa con los cazadores:

> Eto ona govorila dlia togo, chtoby zaputat' sledy, oberech' syna ot kinrov – ot zlykh dukhov. I ob otse mat' ne proronila ni slova. Tochno by Emraiin byl ne otets, tochno ne s otsom Kirisk otpravlialsa v more, a so sluchainymi liud'mi. Opiat' zhe umalchivala potomu, chtoby ne provedali kinry, chto Emraiin i Kirisk – otets s synom. Nenavidiat zlie dukhi otsov i synovei, kogda oni vmeste na okhote. (2)
>
> [Esto lo dijo para despistar, proteger al hijo de los "kinry" –de los espíritus malignos. Y sobre el padre la madre no pronunció ni palabra. Como si Emrainn no fuera el padre, como si Kirisk no se dirigiera a la mar con su padre, sino con conocidos. De nuevo callaba para que los kinry no adivinasen que Emrainn y

Kirisk eran padre e hijo. Los espíritus malignos odian cuando padres e hijos salen a cazar juntos.]

El silencio, una vez más, es la estrategia femenina de autodefensa, esta vez contra los espíritus maléficos que pueden causar daño a sus seres queridos. De tal manera, la madre de Kirisk, a quien no se le da nombre en el texto, siendo su función de madre lo que la caracteriza, calla y esconde en su silencio el pánico que le produce la salida de su hijo a la mar. El silenciarse e intentar ocultar sus sentimientos ante lo sobrenatural se convierte, en *Pegii Pes, begushii po kraiam moria*, en la reacción "natural" de las mujeres frente a la adversidad de lo desconocido.

A diferencia de las mujeres nivkh, los hombres no toman en serio a los espíritus malignos, e incluso un niño como Kirisk: "ne boitsia zlykh kinrov, ne malen'kii uzhe" (2) [no teme a los malvados kinry, no es pequeño ya.] La esfera de lo sobrenatural aparece de tal manera ligada a lo femenino, a lo paciente, en oposición a lo masculino "agente", a los proveedores y cazadores.

Los hombres nikvh también reaccionan a lo sobrenatural, pero lo hacen de manera diferente y a distintas manifestaciones. El anciano Organ, líder de la expedición de cazadores de focas, convierte la leyenda sobre la madre fundadora del poblado, *Belikaia Ryba-zhenschina* [la gran mujer-pez], en parte de su existencia, anhelando encontrarse finalmente con ella, como ocurre en sus numerosas visiones. Como se desprende de la leyenda el hombre mortal es capaz de atrapar a un ser sobrenatural y misterioso como la gran mujer-pez y procrear con ella. En otras palabras, el hombre nikvh se considera superior, siendo capaz de dominar, a un ente sobrehumano si es del género femenino, apropiándose de su cuerpo y convirtiéndola en esposa (objeto sexual) y madre (objeto reproductor).

La masculinidad, en la cultura nivkh, está ligada al cumplimiento de tareas tradicionalmente masculinas, como es la caza de la foca. Esta actividad envuelve rituales conectados con lo sobrenatural que son rigurosamente cumplidos. Tras cobrar una pieza, Organ, Emraiin, Mylgun y Kirisk no olvidan agradecer a Kurung, el amo de la isla, el haberles concedido una caza exitosa, y a pesar de que el cambio de tiempo les preocupa:

> Pered samym otplytiem okhotniki ne zabyli pokormit' zemliu. Melko narezannoe sertse nerpy razbrosali s prigovorom dlia khoziaina ostrova, chtoby tot ne otkazyval im v udache v sleduiuschii raz. S tem oni vyshli v more. (10)
>
> [Antes del momento mismo de partir los cazadores no olvidaron alimentar la tierra. Esparcieron el corazón de la foca desmenuzado en trozos pequeños interpelando al amo de la isla para que éste no les negara el éxito la siguiente vez. Después salieron a la mar.]

No obstante, los cazadores nivkh no muestran temor ante lo desconocido o sobrenatural, sino respeto: no emplean la estrategia femenina del silencio y el disimulo para vencer el poder de lo extraordinario, sino el agradecimiento a otro poder "agente" y el acato por saberlo superior.

Pegii Pes, begushii po kraiam moria refleja las grandes diferencias existentes entre las funciones femeninas y masculinas de la cultura nivkh, del sujeto "paciente" y del "agente" con las implicaciones que ello deriva en el uso y percepción de lo mágico. Si bien lo sobrenatural aparece ligado a la voz femenina en la forma de silencio, respeto y miedo, no se emplea como estrategia para recuperar la voz subalterna de la mujer. En cambio, la recreación de la atmósfera mágicorrealista de esta novela en la que se muestra la conjunción de lo natural y lo sobrenatural en la sociedad nikh es una manera de reivindicar una cultura minoritaria, subalterna, en receso con respecto a la mayoritaria rusa.

Otro de los textos ruso-soviéticos en que lo mágico y lo femenino aparecen entrelazados es *Proshchanie s Materoi* de Valentin Rasputin. En esta novela se narran los últimos meses de Matiora, una isla poblada durante siglos por campesinos, condenada a desaparecer próximamente por la inundación que producirá la presa que el gobierno está terminando de construir. Los habitantes van siendo trasladados a otros lugares, pero un grupo de ancianos se resiste a abandonar la tierra natal. Entre ellos se encuentra Daria, quien no concibe el alejamiento de la *isba*[18] en que nació y la pérdida del mundo cotidiano. En este personaje femenino se resumen los valores de la Rusia tradicional campesina tales como el amor a la tierra, a las raíces, el respeto por los antepasados y la pervivencia de las costumbres ancestrales. Por la íntima relación que posee con su entorno Daria percibe el sufrimiento de las viviendas a la espera de ser quemadas por las

brigadas estatales, sus quejas nocturnas y el desasosiego general de la naturaleza ante la inevitable extinción. La anciana incluso recibe instrucciones precisas de su difunta madre en cuanto a cómo preparar la casa familiar para el ineludible sacrificio final.

En *Proshchanie s Materoi* gran parte de la esfera sobrenatural se realiza mediante la figura del *Khoziain ostrova* [el Amo de la isla]:

> Esli v izbakh est' domovye, to na ostrove dolzhen byt' i khoziain. Nikto nikogda ego ne videl, ne vstrechal, a on zdes' znal vsiekh i znal vsio, chto proiskhodilo iz kontsa v konets i iz kraia v krai na etòi otdel'noi, vodoi okruzhennoi i iz vody podniavsheisia zemle. (22)
>
> [Si en las isbas hay duendes caseros[19], en la isla debe haber un amo. Nadie nunca lo había visto ni se lo había encontrado, pero él los conocía a todos y estaba al corriente de todo cuando acaecía de punta a punta y de extremo a extremo en esta tierra aislada, rodeada de agua y elevada sobre ésta.]

El encuentro entre *Khoziain ostrova* y Daria se produce el último día de existencia de Matiora, cuando la anciana vaga por la isla para no presenciar la quema de su *isba*:

> I gde ona byla polnyi den', ne pomnila. Pomnila tol'ko, chto vsie shla i shla, ne opinaias', otkuda bralis' i sily, i vsie budto sboku bezhal kakoi-to malen'kii, ne vidannyi ran'she sverek i pytalsia zaglianut' ei v glaza. (88)
>
> [Y no recordaba dónde había estado todo el día. Recordaba sólo que anduvo y anduvo, sin tropezarse, de dónde sacaba las fuerzas, y como si todo el tiempo corriera a su lado un animal pequeño, que ñunca había visto antes, e intentara mirarla a los ojos.]

Daria en sí no interviene directamente en lo sobrenatural, pero podría decirse que en la novela de Rasputin este personaje desempeña el papel de guardiana de la isla, lo que la acerca a la esfera de lo mágico o, como señala Robert Poter, Daria-madre es la personificación de la isla-madre (16-17). De hecho, el nombre de la isla, Matiora, derivada de *mat'* [madre], hace referencia a la Madre-naturaleza, a la Madre-tierra y a la Madre-patria, todas ellas profanadas por los valores soviéticos del progreso y el futuro y la desvalorización del pasado[20]. Ello explicaría su acompañamiento de *Khoziain* y el que éste intente mirarla directamente a los ojos, reconociéndole, por lo tanto, su función en la unión de lo natural y lo sobrenatural, el pasado y el presente, la naturaleza y el ser humano.

Lo sobrenatural en *Proshchanie s Materoi* no parece estar tan relacionado con la figura de la mujer como con el apego a las tradiciones ancestrales rusas en oposición al progreso impuesto por el nuevo orden social, preocupado exclusivamente por el futuro. Este nuevo orden despliega un grave desinterés por el pasado, por el conocimiento local, por el individuo en definitiva, que violenta el modo de vida de aquellos apegados a su entorno. Los más jóvenes se acomodan fácilmente a los cambios introducidos, creyendo ciegamente en la supremacía del ser humano sobre la naturaleza y en los indudables beneficios de todo lo que se les presenta bajo la denominación de "progreso". Los más ancianos no logran adaptarse a un modo de vida que difiere completamente de sus costumbres y perciben las equivocaciones agazapadas tras el alabado progreso. No es por ello extraño que el minúsculo grupo que permanece en Matiora los últimos días esté formado por ancianos. Más curioso, hasta cierto punto[21], es que prácticamente en su totalidad esté integrado por personajes femeninos: Daria, Anastasia, Katerina y Sima. Las únicas excepciones son el pintoresco Bogodul y el nieto de Sima, el pequeño Kolia, que invariablemente la acompaña. Y estos dos, –Bogodul, un anciano vagabundo y perturbado y Kolia, un niño silencioso, abandonado incluso por su madre– pertenecen por su falta de poder (falo) a la esfera de lo pasivo, que se identifica en la novela con la alteridad femenina (lo femenino).

La última noche de Matiora una niebla mágica envuelve la isla, haciéndola desaparecer junto con este grupo refugiado en la barraca de Bogodul. Así se cumplen los deseos de Daria, Anastasia, Katerina, Sima y Bogodul de no salir nunca de Matiora. El grupo de hombres –representantes del nuevo orden, que los buscan para llevárselos: Vorotsov, Pavel, Petrukha y Galkin– no consiguen encontrar la isla en la espesa niebla, por lo que el progreso sólo llega a imponerse relativamente a las tradiciones y el pasado, con sus propios medios para defenderse. De manera similar a *Pegii Pes, begushii po kraiam moria*, a pesar de que en su mayoría los personajes ligados a lo mágico son femeninos, ni el desenlace de la novela de Rasputin ni los demás elementos mágicorrealistas enlazan el uso de lo sobrenatural a la voz femenina en sí, sino a la pervivencia de formas culturales marginadas, subalternas, que el autor pretende recuperar.

Sistema patriarcal: orden falocéntrico y mitos de la subordinación femenina

Malinchismo o la mujer traidora

El papel que desempeñó La Malinche o doña Marina[22] en la Conquista y las consecuencias de su labor interpretativa la han convertido en "sujeto de la historia y objeto de una mitificación" (Glantz 8). La significación de La Malinche ha variado desde ser la representación de la traición, la violación y la pérdida de identidad del carácter mexicano de Octavio Paz a ser la figura mediante la cual la Conquista se convierte en mestizaje de acuerdo con la interpretación más reciente de Todorov. En uno u otro caso, se "desplaza la atención desde el modo de reproducción de la sociedad colonial, hacia la mujer simbólica en tanto (y como siempre) cooperadora, intermediaria, intercesora y eventualmente (en el discurso nacionalista) traidora" (Franco 16).

El tema del malinchismo también hace su presencia en las novelas del realismo mágico ligándose a los personajes femeninos, elemento más de la red del orden falocéntrico inserta en el modo de escritura que nos ocupa.

En México –de donde proviene Elena Garro y se sitúa la acción de *Los recuerdos del porvenir*– durante la época nacional de finales del s. XIX y primeras décadas del XX La Malinche se convierte en la traidora. También se considera la iniciadora del mestizaje, cualidad de la sociedad mexicana por la que se pretende explicar el atraso y subdesarrollo mexicano. En *El laberinto de la soledad* Paz llega a asociar a La Malinche con La Chingada en su significación de la mujer violada, la tierra violada, la cultura violada por la Conquista. Para Paz en La Chingada se concentra, en oposición al chingador, la pasividad, es decir, lo femenino:

> Lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto, por oposición a lo que chinga, que es lo activo, agresivo, cerrado. El chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad pura, inerme al exterior. La relación entre ambos es violenta, determinada por el poder cínico del primero y la impotencia de la otra. (Paz 65)

No obstante, para Franco, en la figura de La Malinche

> [...] transformándola en La Chingada, Paz oculta el hecho de que ella colaboró. No es la opresión lo que debe ser tomado en cuenta, sino que la transición de la Malinche desde la opresión de la esclavitud a la aparentemente libre aceptación del contrato sexual que, por supuesto, también excluyé a las mujeres de una ciudadanía verdadera. (29)

El tema del malinchismo[23], que surge al analizar *Los recuerdos del porvenir* de Garro, posee una significación excepcional para las escritoras mexicanas –entre otras, Elena Garro, Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, María Lombardo de Caso y Julieta Campos– a las que Margo Glantz ha llegado a denominar "hijas de la Malinche" (197). Para Glantz, las escritoras mexicanas, como hijas de la Malinche, "intentan crear una forma, y trascender mediante ella la maldición a las [sic] que están condenadas por su 'fatalidad anatómica' [ser mujer] y por el papel simbólico y social de la Malinche a través de la historia" (203).

Si bien es cierto que la escritura exime a Garro de la desaparición, de ser "Nada", por la doble marginalidad que implica ser mujer y mexicana (Glantz 199), el malinchismo como traición femenina se inscribe en *Los recuerdos del porvenir*. No obstante, el "malinchismo" que tiñe a varios de los personajes femeninos de *Los recuerdos del porvenir*[24] está más cerca de la acepción de Franco que de la significación de La Chingada de Paz, puesto que los personajes aceptan el contrato sexual libremente. Son sus traiciones actos voluntarios y conscientes, si bien por ello no dejan de ser acciones negativas que condicionan la opinión que de ellos se forman los demás personajes dentro del mundo de la narración e incluso el narrador mismo: continúan siendo las mujeres traidoras, merecedoras de maldición, como ocurre en el caso de Isabel Moncada, quien termina convirtiéndose en piedra. Uno de los casos más claros de malinchismo en la novela de Garro es el ya comentado de Inés, la criada de las Montúfar, quien descubre los planes de los señores del pueblo a su amante el sargento Illescas, propiciando la detención y muerte de muchos de ellos. Pero hay otros como el de Isabel, y el de la bella Julia Andrade, la querida del general Francisco Rosas.

El hecho de que Isabel Moncada juegue con sus hermanos Nicolás y Juan a juegos de niños y se distinga del resto de las niñas se trasmite con desasosiego por el narrador sentenciando, al igual que las gentes: "No van a acabar bien" (12). Esta apertura de la

narración ya adelanta detalles de la tragedia que acaecerá con posterioridad. Isabel crece como sus hermanos, pero su condición de mujer, o de "no-hombre", limita completamente su futuro, resumido a un matrimonio, mientras que sus hermanos tienen amplias posibilidades de elección. Los estrechos lazos que unen a Isabel y a su hermano Nicolás desde la infancia, con claros matices incestuosos, también adelantan los hechos desde el inicio de la novela. Nicolás

> [...] No quería confesarse que en sus vueltas al pueblo temía encontrarse con la noticia del matrimonio de su hermana, y que ese temor inadmisible lo atormentaba. Y pensaba que su padre los había enviado a las minas, no por su creciente pobreza, sino para obligar a su hermana a aceptar un marido.
>
> –Isabel es una traidora y mi padre es un infame... (31)

De tal manera, desde las primeras páginas Isabel es calificada de "traidora" por, potencialmente, haber podido aceptar la única salida que su condición de mujer le permite. Pero, además, es una premonición del fusilamiento de Nicolás por el amante de Isabel: Nicolás no acepta la huida poco decorosa que Francisco Rosas le ofrece a petición de Isabel y muere creyendo en la traición de su hermana.

Según Umanzor la novela gira estructuralmente alrededor de los dos personajes femeninos amantes del general Rosas, Julia Andrade e Isabel Moncada, que considera "caras de una misma moneda", siendo Julia el estereotipo de "femme fatale" de extraordinaria belleza y seducción, "armas que utiliza para lograr el debilitamiento del sexo fuerte por excelencia" (75); por el contrario, Isabel es "la mujer que ama apasionadamente a Rosas llegando hasta el sacrificio" (76).

Si Umanzor no carece de razón, presenta una visión limitada de estos dos caracteres femeninos. Julia no emplea sus artificios de mujer fatal para seducir al general Rosas, sino que esta norteña misteriosa es muy probablemente una "chingada" (según la acepción de Paz) raptada, que pasivamente se entrega a su amante. Es exactamente el halo de misterio que la rodea lo que obsesiona al general Rosas, quien a pesar de poseer su cuerpo no logra alcanzar el dominio completo de Julia. Al igual que Esteban Trueba con Clara en *La casa de los espíritus*, para Rosas: "Era ése su dolor irremediable: no poder ver lo que vivía adentro de ella" (78). Su ansiedad por obtener el control completo de la inaccesible Julia y despojarla de su silencio y monosílabos corteses socavan la

seguridad masculina del general: "Tarde ya, los cascos del caballo de Francisco Rosas rompían la noche. Lo oíamos correr las calles, caminar el pueblo oscuro, perdido en sus pesares. '¿Qué buscará a estas horas de la noche?' Se anda dando valor antes de llegar a verla" (36). Al igual que Clara, Julia vive en otras dimensiones y es más un personaje idealizado que una mujer real. El lector sólo adquiere un conocimiento de Julia mediatizado por la intervención del narrador o por otros personajes: "Su querida se escondía de su mirada, ladeaba la cabeza sonriente, se miraba los hombros desnudos y se recogía en un mundo lejano, sin ruido, como los fantasmas" (42). Sus intervenciones en los diálogos son mínimas, prácticamente inexistentes y las respuestas a su amante consisten en unas pocas palabras, las que él desea oír. En *Los recuerdos del porvenir* se torna hasta extraña la falta de implicación en la narración de la etérea Julia, quien termina por huir mágicamente con un personaje no menos misterioso e inaccesible que ella, Felipe Hurtado.

Julia, al igual que Clara para Esteban Trueba o Susana San Juan para Pedro Páramo en la novela de Juan Rulfo, son el objeto de deseo, el Otro que el sujeto (masculino) anhela poseer, consumir completamente. Este propósito se imposibilita con la introducción de la esfera de la irrealidad –misterio, espiritismo y locura en cada caso– convirtiendo a estas tres heroínas en figuras idealizadas, sublimaciones de la psicología del poder de Francisco Rosas, Esteban Trueba y Pedro Páramo.

Pero resulta interesante que a pesar de su pasividad, y por el contrario la arrogancia y violencia del poderoso general Francisco Rosas, los habitantes de Ixtepec vivan pendientes de Julia, culpabilizándola de las atrocidades que los militares cometen en sus calles: "Sí, la culpa la tiene esa mujer... Ella tiene la culpa de todo lo que nos pasa" (72). Ciertamente, los celos y el malhumor de Rosas siembran el pueblo de muertos, pero siguen siendo Rosas y sus cómplices en Ixtepec, como el grotesco Rodolfito, los asesinos directos, sin que exista ninguna intervención de la bella Julia. Una vez más la rabia del oprimido se dirige contra la mujer, la Malinche, menos peligrosa que los verdaderos culpables, y a su vez, también subyugada y convertida en víctima. El general Rosas, como Cortés, ejemplifica la fuerza impuesta al pueblo en una sociedad en la que las mujeres, completamente dependientes del hombre, son objetos de deseo, de consumo e intercambio, que se silencian o culpabilizan según las circunstancias.

Franco opina que

> [...] hay estructuras sociales que condicionan al ser problemático de la mujer y que éstos [sic] tienen su origen en su valor de intercambio en condiciones muy específicas de la sociedad capitalista [y se] atribuye la ansiedad social crónica de la mujer al hecho de que su valor social depende del otro. Una parte de la mujer (aquella que parodiaría sacando su lengua o expresaría resistencia a través del llanto) está suprimida en cualquier situación social y sólo puede expresarse en privado frente a un espejo, el cual le asegura su identidad. No es sólo que esa clase de mujer sea evaluada por su aspecto visual, sino más bien que tiene que practicar la autocensura. (53)

Como el personaje de Julia sólo se presenta en situaciones sociales, nunca en su intimidad, el lector no puede acceder a su carácter interno, dependiendo de la narración ajena para determinar sus implicaciones en los asesinatos de Rosas. Se repiten, de tal manera, las acusaciones a La Malinche, personaje silenciado por la Historia, pero no por ello no condenado.

La ansiedad social que menciona Franco es la que siente Isabel ante su futuro, viéndose, a pesar de su inteligencia y vitalidad, como objeto-dependiente más que como sujeto-independiente. Extasiada, como los demás habitantes de Ixtepec, por el amor del general Rosas por Julia y por lo diferente que le parece Rosas en comparación con los otros hombres del pueblo, Isabel termina enamorándose del militar. Cuando éste se lo pide, ella no vacila en irse con él y convertirse en su amante. Para el general Rosas, quien ya entonces ha asesinado a Juan y detenido a Nicolás, los hermanos de Isabel, al descubrir el complot de los cristeros para salvar al párroco, la seducción de Isabel supone la conquista completa sobre Ixtepec. Sin embargo, la situación pronto se torna bien distinta para Rosas. La sensualidad y la fuerte presencia de Isabel inundan su cuarto, desplazándolo a él mismo y aniquilando los recuerdos de Julia:

> La voluntad de los hermanos lo llevaba a un terreno que desconocía: se sentía incapaz de juzgar a Nicolás y de dormir con su hermana [...] asustado, entraba muy tarde en su habitación para encontrarse con Isabel. Su traje rojo brillaba debajo de sus ojos oscuros [...] Ya no encontraba las huellas de su pasado. Los Moncada le habían arrebatado a Julia. (268)

En Ixtepec, Isabel se considera una traidora por su entrega al enemigo, por continuar con el general a sabiendas de la suerte de sus hermanos. Incluso las amantes de los otros militares, también encerradas en el hotel, la acusan sordamente e incitan a interceder por el destino de su hermano Nicolás. La relación de Isabel con Rosas es considerada una traición por sus padres, quienes se sienten culpables de lo que juzgan "la maldad" de Isabel por haberla concebido con lujuria, lo que creen ha quedado impregnado en su carácter. De tal manera el aspecto sexual como parte inherente de su naturaleza también se liga a las connotaciones de traidora de Isabel, al igual que de la Malinche, que a la vez de traductora era la amante de Cortés. Igualmente se insinúa que Isabel traiciona el amor filial de sus hermanos Juan y Nicolás al romper la promesa que se hicieron en la niñez: irse de Ixtepec (o morir, ida simbólica) juntos. Además, por supuesto, por haberse entregado al causante de la desgracia de su familia y de su pueblo. Curiosamente, incluso el mismo Rosas la considera una traidora, creyendo que la negativa de Nicolás a escapar –lo que lo obliga a fusilarlo, imposibilitando el que pueda volver a hacer frente a Isabel,– estaba estipulada entre los hermanos. Pero lo que acaba de condenar a Isabel es que, a pesar de todo, no se arrepienta ante la Virgen y desee ardientemente volver a ver a Rosas, lo que termina convirtiéndola en piedra. Esta transformación en piedra debido a su conducta pecaminosa y falta de arrepentimiento parece ser una alusión a la destrucción de Sodoma y Gomorra por la forma de vida improcedente de sus habitantes, descrita en el Antiguo Testamento especialmente en el Génesis 19. Es así como la culpabilidad de Isabel, al igual que la de La Malinche, se cree múltiple: traiciona a su familia, Ixtepec y sus gentes, la religión (Virgen, Dios), el orden social, y a su amante.

En *Los recuerdos del porvenir* al igual que la traición, la culpabilidad no sólo está ligada a un personaje, sino a varias figuras femeninas. Doña Ana se arrepiente de su lujuria en la concepción de Isabel, creyendo ser ella la culpable del comportamiento de su hija por haber llamado al lecho a su marido melosamente cada noche, quien "sonámbulo avanzaba hasta su cama, hechizado por aquella Ana desconocida" (239). Luisa, la amante del capitán Flores, se culpabiliza por haber abandonado a su marido e hijos para huir con su amante. La pérdida de la pasividad en la mujer y toma de posiciones de forma activa, en especial en el plano de la sexualidad, la colocan al mismo nivel del hombre, por lo que

la negativización de la figura femenina es inmediata. Porque el pretender alterar su supuesta pasividad "innata", su condición de "Chingada" pervierte el orden "natural", con lo que la mujer se convierte en una traidora castigada con la conciencia de su culpa, que enlaza con el pecado original:

> En efecto, toda mujer, aún la que se da voluntariamente, es desgarrada, chingada por el hombre. En cierto sentido todos nosotros somos, por el solo hecho de nacer de mujer, hijos de la Chingada, hijos de Eva. (Paz 72)

Al analizar las relaciones de la mujer con la identidad nacional y el Estado, Jean Franco señala que la tradición griega de alabar a los héroes caídos anula la hipotética existencia de las heroínas: la épica nacional se construye sobre la identidad masculina, tiñendo el heroísmo femenino con la negatividad de la traición (*Plotting Women* 84-85). En esta situación se encuentran los personajes femeninos de *Los recuerdos del porvenir* que actúan saliendo de la pasividad tradicionalmente impuesta a la mujer como natural, en particular Isabel e Inés. Esto acaece debido a que:

> [The] interpretation of Antigone undergoes a sea change in Latin America where Polinices is identified with the marginalized, and the role of the one who commemorates the dead and does not permit them to be consigned to oblivion is taken by the [male] writer who 'masculinizes' the Antigone position. (Franco, *Plotting Women* 85)

Para Franco, como señala Castro-Klarén, la permutación de los valores épicos en cuanto a la figura femenina resulta problemática en las novelas en las que se relatan episodios nacionales y el cierre ideológico de las novelas suele ser ambiguo. Como ejemplo, las mujeres en las novelas de Garro, quienes intrigan contra el Estado o los valores socialmente aceptados –como los de la familia– impregnándose de culpabilidad y de malinchismo (25).

El personaje de Isabel en *Los recuerdos del porvenir* muestra de manera evidente la manera en la que desde los textos mágicorrealistas se contribuye a la construcción de la alteridad de la mujer: a pesar de parecer deconstruir los paradigmas patriarcales, se procede a su "naturalización". El rechazo protofeminista de Isabel al papel tradicional de la mujer en la sociedad –consistente en el matrimonio y la maternidad en los límites de Ixtepec– la empujan a planear desde su niñez la huída con sus hermanos de la ciudad, lo

que significa para ella, como mujer, la libertad y la posibilidad de elección. No obstante, el posicionamiento feminista que se exhibe en la recreación del personaje de Isabel se destruye en la novela cuando Garro la convierte en una imagen estereotipada del malinchismo y de la mujer fatal. Porque en *Los recuerdos del porvernir* Isabel no sólo representa la traición y la culpabilidad, distintivos que la tradición falocéntrica ha imputado a la mujer desde tiempos ancestrales, sino que, además, como puntualiza Kaminsky:

> She becomes, quite literally, a monument to the old story of the danger of female sexuality; her story, that of a wild young woman willing to sacrifice her family to her evil lover, was knowable –a familiar woman's story of sexual crime and punishment– before Gregoria gouged it into Isabel's flesh-made-stone. Isabel is, bodily, a 'recuerdo del porvenir' –not just a 'memory of the future,' but a 'reminder for the future' [...]. (93)

De tal manera, la culpabilidad que arrastra Isabel enlaza con el tema de la eterna culpa femenina, trasponiendo la dimensión espaciotemporal de Ixtepec tras la revolución mexicana y adoptando proporciones míticas dentro de las estructuras patriarcales más ancestrales.

Esta culpabilidad de los personajes femeninos se repite en un gran número de novelas mágicorrealistas y en todas ellas parece tener conexiones con el pecado original, con el deseo sexual femenino y la traición. En *Cien años de soledad*, de manera simbólica, Úrsula representa a Eva: su rechazo a mantener relaciones sexuales con su marido es el detonante que lo hace pecar, matar a Prudencio Aguilar (el asesinato es lo prohibido, como la manzana). Tras el pecado viene la expulsión del paraíso, el peregrinaje, y finalmente, la fundación de Macondo. Úrsula, tras marcharse buscando a su hijo José Arcadio regresa e instala la primera industria en Macondo, que ejemplifica el inicio de la industrialización y del capitalismo que tantas desgracias causarán en el pueblo. Siguiendo el rastro de Úrsula llegan las autoridades a Macondo, cambiándolo para siempre. Como si de Pandora se tratase, el viaje de Úrsula abre la caja de todos los males, pues descubre el camino a Macondo a las instituciones que destruyen el "paraíso" inicial. Es así como en la novela de García Márquez el mal y la culpa están ligados a este personaje femenino.

Pero Úrsula no es la única mujer en *Cien años de soledad* relacionada con el mal y la culpabilidad de la Chingada. También encontramos connotaciones negativas similares en la figura de Rebeca, "la extranjera", que siendo casi de la familia, "traiciona" a los Buendía con su relación con José Arcadio, siendo expulsada para siempre del hogar en que se crió. Sin olvidar, por supuesto, a Fernanda, quien prácticamente pretende imponer los valores medievales que los Conquistadores establecieron en el "Nuevo Mundo", tarea a la que, una vez más, contribuyó la Malinche.

El malinchismo también está presente en la novela de Aguilera Malta *Siete lunas y siete serpientes*. En el texto la amada de Candelario, Chepa Quindales, se le aparece todas la noches una vez fallecida para mantener relaciones sexuales con él, a pesar de que éste asesinó brutalmente a sus padres y violó a su hermana Clotilde. Si por una parte es una maldición –termina por amedrentar y exasperar incluso al violento Candelario Mariscal–, por otra estas apariciones de la difunta Chepa pueden interpretarse como una traición de la difunta a su familia. Por otra parte, la hermana de Chepa, Clotilde Quindales, traumatizada por su violación y el asesinato de sus padres, cree vengarse de Candelario teniendo relaciones con los hombres para castrarlos a continuación. Aunque en la novela no queda claro si éste es un hecho real o producto de la imaginación del personaje, una vez que recupera el equilibrio psíquico tendrá un profundo complejo de culpabilidad.

Otro ejemplo que ilustra este punto sobre la culpabilidad femenina y el malinchismo lo encontramos en la novela *Más allá de las islas* de Alicia Yánez Cossío: por su envidia, lengua viperina y malas acciones Santa Livina es la maldad personificada en la isla, a la que termina envenenando con su incitación al asesinato colectivo de la curandera Brigita.

La mujer castradora

Como agua para chocolate también se ha considerado desde el punto de vista del feminismo y del "feminismo mágico", hilvanada con el "hilo femenino" del que habla Faris. De manera similar a *La casa de los espíritus* y en cierta parte a *Los recuerdos del porvenir*, la novela de Esquivel viene introducida por un narrador: en este caso por la sobrina nieta de Tita, quien relee el libro de recetas y reconstruye la historia. Al igual que

en las novelas anteriores, un análisis de los principales personajes de esta novela mágicorrealista de Esquivel pone en evidencia elementos que implican su integración en la estructura patriarcal de la sociedad. La dependencia de la figura masculina y su significación aparecen en el tratamiento de la sexualidad, el matrimonio y la forma de pensar y actuar de los personajes femeninos, a pesar de partir de una situación que parece inicialmente subversiva.

Como Flax aduce, "[t]he family is the source of women's oppression because under patriarchal domination it is the agency in and through which women and men are engendered–replicating men who dominate, women who submit" (145). En la novela de Esquivel se enfatiza la opresión familiar como fuente de infelicidad para el individuo. Aunque la figura masculina del padre no aparece en la novela, pues éste muere cuando Mamá Elena está embarazada de Tita –en una pelea por su honor mancillado, motivo tradicional de muertes masculinas–, con la figura de Mamá Elena no se modifica el orden "fálico", sino que se reinscribe la opresión del paradigma patriarcal[25]. Su carácter dominante, calculador, gélido, y el estricto control que mantiene sobre sus hijas no es más que la réplica del sistema de sexos en el que ella adopta el papel dominante masculino con todo su rigor.

En *Como agua para chocolate* también responden al orden falocéntrico tradicional otros aspectos como la poligamia masculina libre (Pedro) frente a una poligamia femenina reprimida (Tita, quien sólo mantiene relaciones con Pedro), el amor maternal como forma de caracterizar entre buenas (Nacha, Tita) y malas (Mamá Elena, Rosaura) mujeres, el matrimonio con el hombre con quien se pierde la virginidad (Gertrudis, la hermana mayor de Tita; el que se case con su primer amante borra la huella de su paso por el prostíbulo) y el abuso sexual (Mamá Elena, Chencha). Todos estos aspectos permiten argüir que a pesar de ser una novela centrada en los personajes femeninos y en su espacio privado, revalidando el hogar y en particular la cocina como espacios legítimos "que restauran niveles de marginación tradicionalmente desatendidos" (Escaja 572), *Como agua para chocolate* posee también su dosis soterrada de represión femenina y establecimiento del orden patriarcal. Y aunque la transgresión del sistema patriarcal se lleva a cabo, muchos de los aspectos que a primera vista parecen transgresivos resurgen impregnados del falocentrismo tradicional tras un examen más

detallado: como ocurre en el episodio central de los amores de Tita y Pedro que continúan su desarrollo a pesar de la prohibición de Mamá Elena.

En *Como agua para chocolate* según la tradición de la familia, la hija menor no podía casarse, pues debía dedicarse íntegramente al cuidado de la madre hasta que ésta muriese. Es por ello que cuando Pedro y su padre piden la mano de Tita, Mamá Elena se la niega rotundamente, ofreciéndoles en cambio, a su hija Rosaura. Pedro acepta para estar cerca de Tita. El desarrollo posterior de la relación de Pedro y Tita, ahora cuñados, dará lugar a una serie de acontecimientos sobrenaturales cuando el amor que siente por Pedro influya en las aptitudes mágicas de Tita en la cocina. Las lágrimas de Tita en el pastel de boda de Rosaura y Pedro sumirán a todos los invitados en una tristeza profunda e incontenible por los amores perdidos. Más adelante las codornices cocinadas con pétalos de rosas que Pedro le regala hunden a los comensales en una ola de sensualidad tan imparable que el baño se incendia con el ardor que desprende el cuerpo de Gertrudis, siendo ésta rescatada por un revolucionario a caballo, con el que hace el amor furiosamente al galope.

Según Ksenija Bilbija *Como agua para chocolate* puede considerarse una parodia de los clichés que rodean la existencia femenina (156). Añade que:

> [b]y introducing the discourse of sexuality without necessarily relating it to marriage and by nurturing without procreating, Esquivel opens for discussion the ever present topics of feminine self-sacrifice and subordination that have traditionally been promoted by patriarchal literature. (159)

Esta interpretación me parece justificada, pero no menos cierto es que Tita, en el sentido estricto de la palabra, cumple con la tradición impuesta por su madre, pues no llega a desposarse nunca. No sólo tras la muerte de la madre, sino que Pedro y ella mantienen ocultas sus relaciones hasta la boda de su sobrina e hija de Pedro, a quien Tita cría tras la muerte de Rosaura. De tal manera Tita se acomoda a las convenciones sociales y a sus responsabilidades como tía. Tampoco una vez libre de su papel de tía-madre, cuando Pedro y ella por fin quedan solos en el rancho para disfrutar de su amor, podrán hacerlo largamente: esa primera y única noche de amor en que pueden amarse despreocupados de todos Pedro muere del éxtasis y Tita se suicida tragándose fósforos

encendidos. Este final, tan romántico que asemeja al de Romeo y Julieta, parece el de un amor imposible según las normas sociales, tan repetido en la literatura tradicional.

Otro episodio ambiguo de la novela que presenta una cierta subversividad, pero al mismo tiempo refleja su carácter patriarcal se produce cuando Tita, sin haber estado embarazada, es capaz de amamantar a su sobrina huérfana. Puede considerarse subversivo por cuanto supone un desafío a los deseos de Mamá Elena, quien pretende evitar la relación de Tita y Pedro, mas Tita se convierte en madre-tía usurpando el papel de Rosaura de madre-esposa. No obstante, el uso del cuerpo femenino como foco de lo milagroso, y la larga tradición patriarcal de este episodio –también lo encontramos en la novela *I dol'she veka dlitsa den'* de Aitmatov– cuestionan su transgresividad, pues está basado en la fuerza del instinto maternal en la mujer, más intenso que el orden natural. Una mayor transgresión del orden natural y falocéntrico hubiera sido que la leche manara del pecho de Pedro, invirtiendo así el orden patriarcal, lo que no se hace en la novela.

Como nos recuerda María Elena de Valdés, en el orden social patriarcal hispánico de México –y no sólo éste, es necesario apuntar– la función de la mujer ha sido la gestación y cría de hijos, es decir, la maternidad, y el atender las necesidades del grupo familiar (496). Mediante su labor de madre-tía, esposa-amante y fabulosa cocinera Tita encaja a la perfección en el papel tradicionalmente designado a la mujer.

Si la dominación por el conocimiento/poder del personaje femenino está presente en las novelas de escritoras hispanoamericanas, el extremo máximo del falocentrismo en la narración lo encontramos en las novelas *Los Sangurimas* de José de la Cuadra, *Siete lunas y siete serpientes* y *La isla virgen* de Aguilera Malta. En estos textos podemos hablar de lenguaje fálico y de sexualización lingüística[26], especialmente en *Siete lunas y siete serpientes*, en la que el miedo a la castración, y por lo tanto la pérdida de la masculinidad y lo fálico adquiere connotaciones freudianas/lacanianas.[27]

Desde el comienzo de *Siete lunas y siete serpientes* lo mítico-legendario y la sexualidad en su versión falocéntrica aparecen ligadas, como se percibe en el título, en el que las lunas representan la feminidad y las serpientes, la masculinidad. Durante siete noches los Tin-Tines[28] y las víboras X-Rabo-de-Hueso pelean por desvirgar a Dominga, la hija del brujo Bulu-Bulu y Ña Crisanta, quien finalmente se promete al turbulento

Calendario Mariscal no sin la intervención truculenta de su padre el brujo. La descripción de los Tin-Tines es un buen ejemplo de lo fálico en la novela: "Dos Tin-Tines. Hechos sólo de nervios, músculos y sexo. Sexo. Dos Tin-Tines. Siempre en cueros. Sexo tronco de cabo-de-hacha. Mástil vivo naciente entre sus piernas" (10). En su duelo por la "hembra", Dominga, que los mira aterrada, los Tin-Tines no se agreden con ninguna parte de su cuerpo si no es con sus sexos:

> Se golpearon con los miembros viriles. Esgrima inverosímil, los cruzaron previamente [...]. Después, separaron esas armas absurdas. Con rapidez vertiginosa, las usaron. Como si cada uno de sus bálanos se convirtiera en el extremo grueso de una cachiporra. En el silencio absorto de la noche, al impactarse, la carne endurecida sonaba con chasquidos de cuero curtido. O de madera elástica. (10-11)

En Santorontón se dice que Candelario Mariscal es el hijo de "el Maligno" (el diablo) y la Mula Pancha, amores que el malvado Crisóstomo Chalena propició, incluso prestando a tan singular pareja su lecho, con lo que explican la ayuda que el tirano del pueblo recibe de "El que sabemos". Los santoronteños se deshacen en especulaciones acerca de la cópula bestial de la mula y del demonio, prestando especial interés al miembro viril de éste:

> ¿Aumentaría de tamaño, hasta convertirse en un gigante? ¿O le crecería sólo la herramienta para darle por atrás a la Zafada? A fin de cuentas, ¿cómo sería la herramienta de El Mandinga? ¿Negra y nervuda, como un tronco de chonta? ¿Larga y huesuda, como víbora pachona? ¿Se encendería, tizón en la noche oscura? ¿O sería blanda y resbalosa, semejante a una lisa cabezona? (78)

En *The Sexual Woman in Latin American Literature* Diane E. Marting analiza cómo los escritores y escritoras acometen el tema de la sexualidad femenina en su obra, siendo éste peligroso –en particular para las escritoras– y espinoso, si bien más tolerado a partir de los años 60. Como postula Marting, la sexualidad femenina activa, en la que la mujer es un sujeto activo que desea, que posee pleno control de su cuerpo para obtener placer a voluntad, se ha considerado socialmente inaceptable. La "mujer sexual", con libre acceso a su cuerpo y al orgasmo, supone un reto a la autoridad patriarcal, que ha impuesto a la mujer la pasividad sexual y la percepción de la figura femenina como objeto de deseo, no como sujeto que desea activa y conscientemente (15-33). Este es el

tratamiento de la sexualidad femenina que se percibe en *Siete lunas y siete serpientes*, en la que se crea un antagonismo entre lo masculino y lo femenino basado en las pautas más tradicionales del sistema patriarcal: lo masculino se destaca por lo fálico-activo mientras que se incriminan a lo femenino pautas tan conservadoras como la pasividad, la represión sexual –por la prohibición del orgasmo y la presión social –y el mito de la mujer sexual estereotipado como la mujer castradora.

Dominga, al igual que otros personajes femeninos en la novela de Aguilera Malta –tales como Clotilde y Chepa Quindales,– no tiene acceso libre a su propio cuerpo, sino que por el contrario se le aplica lo que podríamos denominar "la norma del orgasmo prohibido" y de la pasividad sexual. El despertar sexual que Dominga experimenta durante las noches y la prohibición del orgasmo se manifiestan en su lucha nocturna contra los Tin-Tines y las X-Rabo-de-Hueso. La reacción de Dominga a la aparición de estas figuras fálicas podría interpretarse como la represión de la masturbación y las fantasías eróticas. El deseo nocturno de Dominga es socialmente inaceptable, por lo que ha de ser reprimido. Sólo las relaciones sexuales heterosexuales, en las que Dominga desempeña el papel de objeto de deseo, de mujer deseada por un hombre, son validadas en el texto, ya que se ajustan a las pautas establecidas por el sistema falocéntrico.

En la teoría freudolacaniana el análisis de la sexualidad está basado en la diferencia. Considerando la sexualidad desde una perspectiva claramente androcéntrica, la diferencia se convierte en desigualdad para la mujer. En *Three Essays on the Theory of Sexuality* Freud explica las diferencias de la conducta sexual de hombres y mujeres basándose en los principios del falologocentrismo, e impone a la mujer la pasividad sexual, denegándole su derecho al orgasmo. Su estudio, considerado largamente piedra angular del psicoanálisis y de la sexualidad, establece que lo masculino es lo activo, mientras que lo femenino es, irremediablemente, lo pasivo. Freud basa dichas consideraciones en la tenencia o la carencia del falo, que, en su opinión, causa el complejo de castración y la envidia del falo en la mujer:

> The assumption that all human beings have the same (male) form of genital is the first of the many remarkable and momentous sexual theories of children. It is of little use to a child that the science of biology justifies his prejudice and has been obliged to recognize the female clitoris as a true substitute for the penis.

> Little girls do not resort to denial of this kind when they see that boy's genitals are formed differently from their own. They are ready to recognize them immediately and are overcome by *envy for the penis* –an envy culminating in the wish, which is so important in its consequences, to be boys themselves. [...] Both male and female children form a theory that women no less than men originally had a penis, but that they have lost it by castration. *The conviction which is finally reached by males that women have no penis often leads them to an enduringly low opinion of the other sex.* (61; la cursiva es nuestra)

La tenencia o carencia del falo constituye para Freud el condicionamiento primordial en su dicotomía de lo masculino y lo femenino, con la que presenta como natural un fenómeno social intrínseco a las sociedades patriarcales: la inhibición sexual femenina y la imposición de la pasividad sexual a la mujer como consecuencias de su carencia de falo, de lo femenino:

> The development of the inhibitions of sexuality (shame, disgust, pity, etc.) takes place in little girls earlier and in the face of less resistance than in boys; the tendency to sexual repression seems in general to be greater; and, where the component instincts of sexuality appear, *they prefer the passive form.* [...] Indeed, if we were able to give a more definite connotation to the concepts of 'masculine' and 'feminine', it would even be possible to maintain that *libido is invariably and necessary of a masculine nature* [...]. (85; la cursiva es nuestra)

Freud y Lacan enfatizan la relación entre falo (o su carencia) y cultura. Para Lacan, el falo supone una serie de estructuras lingüísticas y culturales de las que carece la madre/mujer (Flax 246). De hecho, según Lacan, el falo significa "the 'Name-of-the-Father.' It puts its mark on the child/subject. One's place in the world, sexuality, and gender are determined in being marked by and having or nor having access to the phallus. The Name/Law of the Father is equivalent to culture itself" (99). Hasta tal extremo que de acuerdo con Lacan, "[...] the incest taboo, the 'law of the father' [...] regulates the circulation of women among and between men" (Flax 99).

La tenencia o carencia de falo regula directamente las relaciones y comportamientos en *Siete lunas y siete serpientes* subrayando lo fálico-activo de la masculinidad frente a lo no-fálico-pasivo de lo femenino, que refleja el orden social de los "cholos" en la selva ecuatoriana. Es por ello que Bulu-Bulu había pretendido salvar a

su hija de dicho sistema, enviándola a la ciudad para que estudiara y viviera una vida más "civilizada". Si fuera hombre, Dominga habría podido acceder al conocimiento/poder ancestral de los brujos Bulu-Bulu, vedado a las mujeres. Al ser mujer su falta-de-falo determina su futuro: "Y las mujeres, en esos rumbos, no servían para casi nada" (155). Dentro del "casi nada" está el uso sexual de su cuerpo, resaltado constantemente en la novela. Candelario, al ver a Dominga, sólo piensa en tumbarla y desnudarla a la fuerza: "Y enterrarse allí, como un clavo de carne" (44). En la juventud, su padrino, el padre Cándido, tiene obsesión con las mujeres: "Como si el mundo estuviera integrado por hombres completos y mujeres que únicamente fueran lo que tienen entre las piernas [...] Sexos. Sexos. Sólo sexos de mujer. Lo mismo que una sarta de moluscos velludos" (41). En las expresiones relacionadas con la cópula sexual también se resaltan la cualidad falocéntrica activa del hombre y la pasividad femenina: "Él, todo canalete" (361); "En el tornillo con que estaba atornillándola" (361), "le batía la jaiba velluda" (363); "¿Tú crees que vas a montar a la Dominga?" (364).

Ambos Freud y Lacan[29] asumen que "the penis is superior in its ability to 'carry meaning'" (Flax 84). Y, en su opinion, aunque "[...] both boy and girl have a '*biological*' reason for repudiating femininity –only the girl is stuck with it anyway [lack of penis, inferiority, lack of pleasure]. The girl quickly 'extends her judgment of inferiority from her stunted penis to her wholé self'" (Freud; citado por Flax 84), lo que implica, para Freud y Lacan, el reconocer y asumir su supuesta propia inferioridad con respecto a la figura masculina[30]. Siguiendo esta pauta de la superioridad de lo fálico freudiana/lacaniana en *Siete lunas y siete serpientes*, no es sorprendente que se enfatice la pasividad femenina en las relaciones sexuales, claramente manifestada ya en el nivel léxico del texto. Un ejemplo más lo tenemos con la pasmosa visión de la Mula Pancha copulando con el demonio, la cual "no continuaba a cuatro patas como todas las mulas. Se acostaba, más bien, patas arriba. *Igual que una mujer tornada acémila. O lo contrario. Y así se dejaba cabalgar.* ¿Se puede decir cabalgar cuando El Coludo *la montaba y le batía con su herramienta las entrañas*?" (79; la cursiva es nuestra). La comparación establecida entre la mula y la mujer es muy significativa, no sólo por la pasividad y enorme capacidad de trabajo y aguante del animal, que pasan a ser cualidades de lo femenino, sino, además, por la animalización que se realiza de la mujer en el acto sexual.

Esta misma pasividad ante la dominación fálica masculina la encontramos en el episodio de la violación de Clotilde Quindales por Candelario:

> Allí. Hundiéndosele. Barreta. ¿De hierro? ¿De carne? Hundiéndosele. [...] La barreta clavándose. Abriéndole la carne. La barreta hecha de agujas. De agujas hirvientes. Estirándola. Él, bailando –acostado– encima de ella. Ella pasiva. Ella, madera. Ella, barro. Quieta. Muda. (89)

La pasividad femenina, el convertirse en objeto de deseo, en el Otro, se debe de acuerdo con Lacan a que a pesar de que tanto hombres como mujeres están castrados (por el lenguaje) y tienen falta de falo, como señala Flax, las implicaciones no son las mismas para ambos: para las mujeres la carencia de falo les hace cambiar su objeto de "libido" de la madre (primer objeto) a la figura masculina (padre/esposo), a la que de alguna manera se subyugan (Flax 102). Es por ello que "[w]ithin the 'phallic order' the mother/woman must come to desire a phallus that she must believe she and all women lack" (Flax 102), empujando al deseo de la castración masculina. Freud reconoce el miedo a la castración, que significa la pérdida de la masculinidad, y por lo tanto, la adopción de la feminidad:

> What is feared in 'castration' is to lack or lose a penis –that is, to be or become a female because in Freud's system what defines women is precisely this 'lack'. Such a lack necessarily entails exclusion from the more privileged masculine world, from 'constant association with men,' upon whom one is 'dependent' to achieve any 'cultural items.' Access to power and social esteem would be denied once the 'magic organ' disappeared. (Freud; citado por Flax 81)

El tema de la castración y su irrupción en el sistema falocéntrico también está presente en *Siete lunas y siete serpientes* en la representación de dos personajes femeninos, Chepa y Clotilde Quindales. En vida, Chepa Quindales desprecia las atenciones de Calendario Mariscal, quien decide poseerla a la fuerza. Al no encontrarla en la casa éste asesina a sangre fría a los padres de Chepa y viola a la hermana menor, Clotilde, entonces una niña. Sin embargo, Chepa, difunta, se le aparece todas las noches exigiéndole ardiente copulación hasta el amanecer. El proceder de Chepa se presta a distintas lecturas. Por un lado su relación con Calendario –quien finalmente consigue su objeto de deseo anhelado por largo tiempo– puede interpretarse como una traición a su familia, llevándonos al tema de La Malinche. Pero por otro, el efecto en Calendario de las orgiásticas noches con la difunta Chepa deriva en la castración de este personaje, ejemplo

máximo del "macho" en el orden patriarcal. Desde el inicio de las visitas de la ardiente aparecida a Calendario le es imposible tener relaciones sexuales con ninguna mujer viva, pues en el momento cumbre: "Sentía un beso helado en las partes viriles. El miembro se le desinflaba como vejiga rota" (156). La impotencia con el resto de las mujeres a la que condena Chepa a Candelario supone para el "macho" tradicional la peor de las castraciones. Esta falta de virilidad afecta tan gravemente al Coronel Mariscal que desesperado decide visitar al brujo Bulu-Bulu para exponerle su problema: la impotencia o castración le disminuye a sus propios ojos al convertirlo en un hombre imperfecto, en posible objeto de burla de los hombres en caso se conozca su tragedia. Como resultado de esa falta-de-falo Candelario se pacifica poniendo fin a la campaña de asesinatos y violaciones con que asolaba el país.

En los personajes castradores de Chepa Quindales y su hermana Clotilde hay influencias de las diosas asociadas con la luna y con el espíritu femenino. Chepa es una aparición nocturna que impide a Candelario el tener relaciones sexuales con mujeres vivas, salvando (¿indirectamente?) a un gran número de ellas de violaciones seguras conociendo las costumbres del sangriento Coronel, hombre-caimán. El comportamiento sexual de Chepa es el socialmente aceptable mientras que está viva, actuando como objeto de deseo del hombre y esposa de carácter mesurado, como confiesa su marido a Candelario. Sólo cuando se convierte en un espectro indeseable del otro mundo Chepa busca y experimenta activamente el placer a través de su propio cuerpo. La aparición fantasmagórica de Chepa no causa el rechazo de Candelario en sí, sino que es la sexualidad ilimitada y activa de ésta –que Aguilera Malta lleva peyorativamente al extremo tan conveniente de voracidad ninfómana– lo que la convierte en una mujer peligrosa, a la que ni el sanguinario violador Candelario puede hacer frente.

Aguilera Malta convierte el placer sexual femenino en un arma peligrosa, pues supone un desafío a las normas patriarcales y al orden establecido. La búsqueda activa del placer por la mujer, que la libera de su papel marginal con respecto al hombre, se negativiza en *Siete lunas y siete serpientes*, por lo que las mujeres infractoras, sexualmente activas no están integradas en la sociedad y se disculpa su comportamiento por ser espectros del más allá, como Chepa, o haber enloquecido temporalmente, como su hermana Clotilde.

Otro ejemplo de mujer peligrosa, sexualmente activa, lo constituye Clotide, castradora literal de todos los hombres que se ponen a su alcance. Tras la violación de Clotilde-niña por Calendario, ésta decide vengarse de los hombres –malignos todos ellos al igual que Calendario, el hijo de El Malo– en general seduciéndolos amparada en la nocturnidad para castrarlos en el momento oportuno. Pero su acción no sólo es un acto de venganza, sino que además está pensado para salvar a todas las mujeres "[p]ara que los hombres no tengan con qué causarles daño" (95). Clotilde transgrede claramente el sistema patriarcal con su acción: en el sentido literal, por agredir físicamente a la figura masculina privándolo además de aquello con lo que se violenta a la mujer. En un sentido más subliminal, por destruir la superioridad masculina y su exaltación del falo, sumiendo al hombre en la alteridad femenina.

Chepa y Clotilde son ejemplos de lo que Siemens denomina "mujeres devoradoras", mujeres misteriosas y destructoras que son capaces de destruir al hombre, incapáz de resistirse a ellas (118). Siemens percibe la influencia de la diosa-luna en Clotilde –que creo se puede expandir y a Chepa– en que los sirvientes o sacerdotes de la diosa tenían que ser castrados en muchas culturas. Así era en el caso de Cibeles y Artemisa, por ejemplo. Para mayor coincidencia las estatuas de Artemisa se adornaban con guirnaldas elaboradas con los testículos arrancados (Siemens 123), exactamente igual que Clotilde, quien como si cumpliera con un ritual sangriento se viste con las partes mutiladas y ejecuta "pasos absurdos de un baile sicalíptico" (95).

De manera semejante a Julia Andrade en *Los recuerdos del porvenir*, Clara en *La casa de los espíritus*, Susana San Juan en *Pedro Páramo*, o Remedios la Bella en *Cien años de* soledad, Clotilde es el objeto de deseo del hombre, una idealización: "Estar con ella era como estar con una mujer del otro mundo" (94). Como imagen idealizada que es, sus víctimas son incapaces de ponerse de acuerdo en su descripción. Los que la reconocen, porque "se avergonzaban de haberse trepado en una niña" (93). El resto, porque reflejan sus más íntimos deseos en la imagen de la mujer-castradora que reproducen. De tal manera Clotilde se convierte en "varias hembras superpuestas" (94). Pero la relación con esta idealización femenina, al igual que con las protagonistas de las otras novelas citadas, se paga. El precio: "Dejar las partes viriles en manos de ella. Ya no poder estar con otra" (94).

Chepa y Clotilde Quindales podrían representar la subversividad de los personajes femeninos realizada mediante lo sobrenatural en una novela mágicorrealista por su papel de mujeres-castradoras.

El peligro que supone la "mujer sexual", o mujer castradora, queda patente en *Siete lunas y siete serpientes* con los personajes de Clotilde y Chepa Quintales. Se pregunta Marting:

> [...] do stories about the sexual woman veil threaths that she who follows the path of attacking society will bring down upon herself the wrath of society? [...] Do the women who attack [authority] turn the gun on themselves or do they defend [authority]? Do they aim the gun at the society who punished sexual women for so long? (28)

No obstante, una vez más la transgresividad del orden falocéntrico lograda se difumina en la narración: si la subversión que envuelve al personaje de Chepa se presta a la ambigüedad de interpretaciones, como ya se ha comentado con anterioridad, lo mismo ocurre con el personaje de Clotilde Quindales, la vengadora.

Todo el capítulo ocho de *Siete lunas y siete serpientes* está dedicado al episodio castrador de Clotilde y sus efectos en Santorontón, terminando con la intervención de los santoronteños, el Padre Cándido e incluso el Cristo Quemado, quienes en disparatada procesión siguen sus huellas, pero sin encontrarla. Relatado por un narrador omnisciente en su vasta mayoría, en el capítulo se presentan los hechos al lector de forma conclusiva, como parte del mundo natural, "real" de la novela. No obstante, en el capítulo trece, Bulu-Bulu refiere a Calendario Mariscal los sucesos de las castraciones como puras invenciones de Clotilde:

> Cargaba muchas piñuelas. Iba casi envuelta en ellas. Le colgaban a uno y otro lado del cuerpo. Eso era lo que ella decía que eran güevos de hombre. De los hombres que la habían cubierto y que había capado. ¡Puritita mentira! [...] La Alunada estaba con una Lùna demasiado grande. En la cabeza. ¡Y quien sabe dónde más!. (153)

Ante esta contradicción de versiones, la del narrador y la del brujo Bulu-Bulu, quien insiste en haber recogido e iniciado la cura de Clotilde, el lector se plantea la veracidad de las castraciones, reduciéndose la actividad vengadora de la joven Quindales

a mera imaginación provocada por su experiencia traumática. La introducción de una versión suavizada del episodio cumple una función determinada en la narrativa: el redimir a Clotilde de sus acciones pasadas violentas es un paso necesario para convertirla en uno de los personajes positivos de la novela, lo que no se juzga tan imperioso en el caso de un personaje masculino como Calendario Mariscal. También parece ser imprescindible en el desarrollo de la relación amorosa del doctor Juvencio y Clotilde, pues una vez recuperada la cordura y sin dudar de su "decencia" no hay motivos para posponer la reintegración de la joven a la sociedad de Santorontón asumiendo incluso un papel importante en la acción de *Siete lunas y siete serpientes*.

La mujer fatal y el cuerpo de la mujer

Como indica Mary Ellman en *Thinking About Women* los estereotipos de bruja y de mujer fatal o arpía son los que más comúnmente se han asociado con lo femenino (citado por Moi, 34). Con connotaciones negativas, ambos surgen de la red de significaciones falocéntricas.

Dentro de la clasificación de las novelas mágicorrealistas soviéticas hay un grupo de ellas que continúa el modelo de *Fausto* de Goethe[31]. La más importante es *Master i Margarita* (El maestro y Margarita) de Bulgakov, influenciada también por otros textos sobre los mismos motivos temáticos[32], y tras cuya huella han aparecido novelas como *Altist' Danilov* (El viola Danilov) de Orlov o *Ostorozhno, volshebnoe!* (¡Cuidado, es mágico!) de Sokolova. En ellas hacen su aparición la larga tradición del diablo y el mundo de las tinieblas así como distintos personajes tipificados: por lo tanto, *Master i Margarita, Altist' Danilov* y *Ostorozhno, volshebnoe!* poseen no sólo tema en común, sino que además presentan paralelismos en cuanto a la percepción y características de algunos de los protagonistas como el diablo, "Fausto" y su amada, entre otros.

A pesar de la transgresividad que impregna estas novelas en el ámbito sociopolítico, manifestada entre otros recursos estilísticos por el uso del humor y la parodia, la figura de la mujer se representa con frecuencia dentro de la alteridad impuesta tradicionalmente por el orden patriarcal. En particular cabe destacar que un alto índice de los personajes femeninos de estos textos ruso-soviéticos mágicorrealistas pertenece a la tipología de la mujer fatal, mujer-castradora del orden falocéntrico, ya sea por su

representación total o por algunas de sus características. Una de las cualidades esenciales de estos personajes es su poder de seducción, ligado generalmente a una elevada sexualidad que "pone en peligro" la integridad del hombre y posibilita su manipulación.

No obstante, la imagen de la mujer fatal también forma parte de la tradición patriarcal: supone la representación de la mujer castradora *per se*, capaz de destruir al hombre mediante elementos externos tales como su cuerpo, la belleza y la juventud. Dichos elementos están socialmente enlazados a la idealización machista de la figura femenina, a la "cosificación" de la mujer.

A pesar del hálito de peligro que envuelve a la mujer fatal, convertida en sujeto agente, y debido a su naturaleza femenina, ésta sigue apartada de las fuentes de poder/conocimiento controladas por el hombre. La razón de ser de esta mujer "peligrosa", pero simultáneamente carente de poder/conocimiento, podría explicarse por el hecho de que la fuerza castradora de la fémina fatal brota de su sexualidad, de su cuerpo, que no es sino el reflejo del deseo masculino que la convierte de objeto-paciente a sujeto agente dentro del ámbito de las necesidades de su propio deseo sexual.

Rubin define el sistema de sexo/género como "the set of arrangements by which a society transforms biological sexuality into products of human activity, and in which these transformed sexual needs are satisfied" (159). A partir de dicha definición Rubin subraya que el sexo "as we know it –gender identity, sexual desire and fantasies, concepts of childhood– is itself a social product" (166). Como producto social, el aspecto sexual en sí está completamente integrado en la representación de la mujer fatal, convertida en el objeto-sujeto deseado y temido en que suelen reflejarse las características rechazadas en la tipología de la "mujer domesticada" de Rubin.

Las mujeres fatales por excelencia de *Master i Margarita* y *Altist' Danilov* lo son por su naturaleza demoníaca y sobrenatural. En estas novelas los hogares, espacios íntimos o domésticos –tradicionalmente femeninos– no representan los focos a partir de los cuales la magia se expande por el texto (Faris, *Ordinary Enchantments* 182), sino que la magia y lo sobrenatural se diluyen tácitamente junto al mundo natural en la ambientación de la narración. No obstante, el mundo sobrenatural demoníaco aparece implícitamente, visto desde su interior, con sus propios protagonistas, entre los que se

encuentran estas brujas o vampiras. Que éstas formen parte del infierno, y reúnan en sí todas las habilidades seductoras que les son atribuidas por la fantasía popular constituye una prueba más de la presencia del orden falocéntrico en las novelas y en particular, en la representación de estos personajes. Pero no solamente en el mundo demoníaco de *Master i Margarita* y *Altist' Danilov* hallamos representada la figura de la "femme fatale", sino también en el mundo natural, si bien con formas más complejas y sólo algunas características, como la ambivalente Margarita de Bulgakov o Klavdia Petrovna en la novela de Orlov.

Master i Margarita relata las peripecias de Satanás y su séquito en Moscú, donde ese Viernes Santo se va a celebrar el anual baile satánico. Para ello necesitan una reina, Margarita, quien acepta el ofrecimiento a cambio de volver a ver a su amante, el Maestro, desaparecido tras escribir una novela acerca de Poncio Pilatos y Jesús. La narración del Maestro –que es también la que hace Voland (Satán) sobre los mismos eventos,– se intercala en la historia del Maestro, Margarita y las acciones de Voland, Azazello, Korav'iev, Begemot y Gella en el Moscú de los años 30. En su novela Bulgakov utiliza el humor y la magia para ironizar acerca del orden sociopolítico de la época y las miserias del alma humana.

La primera mujer fatal a señalar en *Master i Margarita* es la bruja-vampiresa Gella, único miembro del séquito de Voland del que se especifica su relación con éste: es su "sluzhanka" (157) [criada] y el mismo Satanás la describe al recomendársela a Margarita: "Rastoropna, poniatliva, i net takoi uslugi, kotoruiu ne sumela by okazat" (157). [Desenvuelta, comprensiva y no hay servicio que no sepa prestar.] La aparición inicial de Gella tiene lugar durante el espectáculo de magia que Voland, Fagot (Korov'ev) y Begemot ofrecen en el teatro Variété. Cuando inesperadamente abren en el escenario una tienda de moda: "Chert znaet otkuda vziavshaiasia ryzhaia devitsa v vechernem chernem tualete, vsem khoroshaia devitsa, kaby ne portil ee prichudlivyi shram na shee, zaulybalas' u vitrin khoziaskoi ulybkoi" (75). [Sólo el diablo sabe por dónde apareció una joven pelirroja con un vestido de noche negro, bien bonita si no la estropeara una extraña cicatriz en el cuello, que sonreía desde el escaparate con sonrisa de anfitriona.] Gella sabe cómo seducir a las moscovitas que acuden en bandadas a sus reclamos de perfumes franceses y trajes de noche[33]. Hermosa, joven, pelirroja, elegante,

peligrosa, hablando francés y con sus "zelenye rasputnye glaza" (124) [ojos verdes depravados] Gella personifica la esencia de la mujer fatal.

De acuerdo con Ericson, Gella es una verdadera bruja y "her acts of judgment are the counterparts of Margarita's acts of love"(133). Sus instintos depredadores no se limitan como en el caso de Margarita, una vez convertida en bruja, a destrozos, amenazas e improperios: la vampira Gella intenta alcanzar a Rimskii con el deseo de alimentarse de su sangre, y sólo el eventual canto del gallo pone fin a sus propósitos. A diferencia de los personajes demoníacos masculinos que pueden aparecer y desaparecer a su voluntad, Gella parece incapacitada para hacerlo en este episodio, sin lograr tampoco abrir la puerta del balcón con la rapidez necesaria para alcanzar a su víctima. Esta es probablemente la única vez en la novela en la que las fuerzas demoníacas no llegan a cumplir con su objetivo. Es sintomático que el hecho tenga lugar cuando la perpetradora es una mujer, con lo que parece subrayarse la imperfección de la naturaleza femenina, aún cuando ésta pertenece al orden de lo mágico.

Al igual que el resto de las brujas que aparecen en la narración, Gella se presenta en completa desnudez, a excepción de su actuación en el teatro. Llama la atención esta reiteración prolongada de la desnudez femenina ligada a lo sobrenatural en *Master i Margarita.* No sólo Gella o las brujas del aquelarre junto al río están desnudas, sino que éstas también lo están incluso en el baile satánico, en el cual los hombres visten frac mientras a las mujeres únicamente se les permite llevar calzado y algún tocado. Como el narrador nos informa, Margarita, en su papel de reina anfitriona, observa desde la escalera la llegada de los invitados: "*Golye zhenskie tela* podnimalis' mezhdu frachnymymi muzhshinami" (164; la cursiva es nuestra) [*Cuerpos femeninos desnudos* se elevaban entre hombres en frac.] Con el uso de esta metonimia el cuerpo femenino desnudo se convierte en la representación de la mujer en sí, como si de su atributo más distintivo se tratara.

Como Faris comenta en su trabajo, el hecho de que lo sobrenatural aparezca unido al cuerpo femenino forma parte de la estrategia patriarcal presente en el realismo mágico (*Ordinary Enchantments* 188-89). En el caso de *Master i Margarita* el uso de la desnudez del cuerpo femenino en los personajes sobrenaturales en contraste con el mundo natural

se emplea para tipificar el mito de la mujer fatal y posiblemente, la ausencia de prejuicios sociales. Esto pudiera considerarse de algún modo parte de la liberación social de la mujer alcanzada en el mundo sobrenatural, y por lo tanto un elemento transgresivo. Sin embargo, al contrastar la desnudez femenina y su ausencia en los personajes masculinos dicha transgresividad se difumina, encontrándonos una vez más con el uso del cuerpo femenino como recipiente de los principios de la tradición falocéntrica, aún en el mundo sobrenatural.

Pero lo que más llama la atención en el personaje de Gella es que, a pesar de su tipificación como mujer fatal, como bruja-vampira, la encontremos en la residencia de Voland y sus compinches desempeñando papeles domésticos distintivamente femeninos tales como sirvienta, doncella o enfermera, lo que parece innecesario sabiendo por el texto que estos personajes demoníacos tienen un poder ilimitado. Durante la visita del "bufetchik" [vendedor del bufet] del teatro Variété, Gella asume el papel de doncella. Su descripción en este rol sigue el modelo de las doncellas que acapararían tradicionalmente las fantasías sexuales masculinas: "Otkryla dver' devitsa, na korotoi nichego ne bylo, krome koketlivogo kruzhevskogo fartuchka i beloi nakolki na golove. Na nogakh, vprochem, byli zolotye tufel'ki" (124). [Abrió la puerta una joven que no vestía nada más que un coqueto delantalito de encaje y una escarcela blanca en la cabeza. Además, calzaba zapatos de oro.] El perplejo Andrei Fokich no puede menos que notar la hermosura de Gella. En ese momento suena el teléfono y: "[...] besstizhanaia gornichnaia, postaviv odnu nogu na stul, sniala trubku s rychazhka [...]" (124) [La desvergonzada de la doncella, tras poner una pierna en la silla, tomó el auricular del teléfono [..]] Mientras, Andrei Fokich "ne znal, kuda devat' glaza" (124) [no sabía dónde posar la mirada.]

Cuando Margarita ya convertida en bruja llega a la residencia de Voland, la banda demoníaca al completo se encuentra en el dormitorio de éste. Gella, a diferencia del resto del grupo, está ejerciendo funciones concretas: de nuevo, típicamente femeninas. Primeramente, como bruja, y segundo, como enfermera. "Nagaia ved'ma [...] sidela na kovrike na polu u krovati, pomeshivaia v kastriule chto-to, ot chego valil sernyi par" (155) [Una bruja desnuda [...] estaba sentada en la alfombrilla en el suelo junto a la cama, removiendo en la cazuela algo de lo que se desprendía un vapor sulfuroso.] En el grupo ocioso de figuras demoníacas, es la única que está realizando una función, en este caso,

una cocción. También es la única mujer, por lo que resulta curioso que sea ella la única con quehaceres. E indudablemente, la cocción de pócimas de las brujas está claramente asociada con las actividades culinarias de la mujer. En este caso, la pócima que prepara Gella tiene como fin aliviar el dolor de Voland mediante emplastes y masajes: "Koleno etoi temnoi nogi i natirala kakoiu-to dymiascheiusia maz'iu Gella" (155). [Gella emplastaba la rodilla de esta pierna morena con cierto ungüento humeante.] La sorpresa que causa el que Gella, bruja-vampira caracterizada como una mujer fatal, ejerza la función tradicional de mujer-cuidadora, enfermera y criada, supeditada al dominio de la figura masculina, se diluye si este hecho se observa como un elemento más dentro de la red de significados patriarcales que se advierte en la novela de Bulgakov con respecto a la figura femenina.

Otro personaje de *Master i Margarita* con características de mujer fatal es Margarita, con gran ambivalencia en la novela. De acuerdo con Edward Ericson "Margarita herself is an ambiguous character –perhaps even more ambiguous than Woland in terms of 'good' and 'evil'"(22). La enorme compasión que muestra en general y su amor ilimitado por el Maestro son cualidades positivas del personaje, pero su ansia de venganza sobre Latunskii y otros críticos literarios, su sensualidad, el gozo que expresa por ser una bruja y el engaño y abandono del esposo por el Maestro forman, entre otros, la faceta negativa de Margarita (Ericson 112).

G. A. Lesskis considera que la imagen de Margarita, a pesar de estar basada en la figura de Elena Sergueevna[34], como personaje literario posee claras influencias del personaje de Margarita (Gretchen) de la tragedia de Goethe. En su opinión Margarita representa "ogromnaia sila liubvi, muzhestvo i energia v zaschite svoego chuvstva, liubimogo cheloveka, ego truda i pamiati o nem, poluchivshie vyrazhenie v esteticheskoi naprazhennosti samogo obraza etoi geroini" (352) [la enorme fuerza del amor, la valentía y energía en defensa de sus sentimientos, del amado, de su trabajo y de su memoria, que se expresan en la tensión estética de la representación misma de esta heroína.] En otras palabras, Margarita simboliza el amor eterno, el sacrificio completo por la persona amada: de manera similar a como Margarita (Gretchen) mediante su sacrificio intenta salvar el alma de su amado Fausto, Margarita pretende liberar a su querido Maestro del manicomio (Lesskis 352).

Sin embargo, la interpretación que Lesskis hace del personaje de Margarita cubre sólo una de las facetas de la heroína, dejando escapar parte de la gran complejidad que la envuelve. Porque a pesar de los rasgos comunes de *Fausto* de Goethe y *Master i Margarita* de Bulgakov "Margarita's penchant for action makes her more like Faust himself than like Gretchen; certainly, she seems more like Faust than does the Master" (Ericson 113). Convertida en personaje-sujeto, Margarita adquiere connotaciones de mujer fatal, entre otras razones, por la extrema fuerza de su carácter y arresto, pero no menos por las características negativas del personaje y su transformación voluntaria y gustosa en bruja.

En *Master i Margarita,* Margarita es la esposa de un científico de reconocido prestigio. Sin ocupación, sin hijos y con criada, Margarita lleva una existencia acomodada, ociosa y vacía hasta que inicia su relación con el amor de su vida, un escritor al que ella apodará "el Maestro" y al que apoya incondicionalmente en su lucha por publicar la novela que ha escrito. Como el Maestro relata a Iván, Margarita y él se conocen en una tarde primaveral por las "otvratitel'nye, trevozhnye" (82) [horribles e inquietantes] flores amarillas que ella portaba, las cuales se convierten en una señal amarilla por la que el Maestro se siente inmediatamente atraído. Para el Maestro, el amarillo es "nekhoroshii svet" (82) [un color maligno]. Elena Mahlow considera que el color de las flores, mimosas, es importante en la comprensión del texto: amarillo es el color del cambio, con la significación de la Revolución y las modificaciones que introduce en la sociedad y en la vida de Margarita (114). Pero este color también admite otras lecturas: el cambio en la vida del Maestro iniciado por Margarita, y por ella, la llegada del peligro que supone la lucha por publicar su novela y las consecuencias dramáticas del empeño. El disgusto del Maestro por las mimosas y su preferencia por las rosas, flores típicamente femeninas, podría interpretarse como su preferencia por una relación más tranquila en el sentido tradicional y con menos cambios que los que acaecen. Ella, según él relata a Iván en el centro psiquiátrico "tolkala ego na borbu" (85) [lo empujaba a la lucha], para terminar la novela, enviarla al editor para su publicación, y después, para despreciar los ataques de los críticos literarios.

En contraste con el Maestro, Margarita es una luchadora nata, es un sujeto-activo, y al salir de la pasividad femenina, el personaje se impregna de connotaciones negativas.

Priscilla Deck hace un comentario aún más directo acerca de las significaciones implícitas de la primera aparición de Margarita: "Margarita's appearance already suggests her affinities with witchcraft, for she is dressed in black and apparently carries mimosa, which is allegedly traditionally carried by witches" (citado por Ericson 114). Es así como desde la presentación inicial del personaje mediante el color se conecta a Margarita con el poder demoníaco: las mimosas también rememoran el color de la crema que Azazello le entrega para convertirse en bruja la noche del baile satánico. Pero, además, tampoco hay que olvidar que Margarita no entra en contacto con los poderes demoníacos indirectamente, sino que ella es la escogida de Voland por su nombre y ascendencia: el nombre de Margarita es el elegido por Satán para las reinas anuales de sus bailes y se insinúa el parentesco de Margarita con un personaje histórico ligado a crímenes de sangre. Esto y el color amarillo ligan directamente a Margarita con la brujería desde un primer momento.

Lesley Milne sugiere que los poderes mágicos que adquiere Margarita sirven para mostrar su ambivalencia entre el bien y el mal: por un lado los emplea para vengarse de los enemigos del Maestro, causando grandes destrozos en la vivienda de Latunskii, pero además manifiesta su falta de egoísmo cuando Voland le otorga un deseo y ella pide cumplir con las esperanzas dadas a Frida en vez de utilizarlo para encontrar a su amado, su mayor anhelo (22-23). Dentro de esta ambivalencia del personaje aparecen las dotes seductoras de Margarita como mujer fatal y los efectos de su cuerpo en el deseo masculino. Ya en su primera acción tras convertirse en bruja al escuchar los pasos del vecino que ocupa la parte inferior del *osobniak*[35] donde ella vive, Margarita decide hacer algo "ochen' smeshnoe i interesnoe" (142) [muy divertido e interesante]: sentarse desnuda en el balcón a contemplar la luna con el propósito de sorprender al vecino, Nikolai Ivanovich, ejemplo de burócrata obtuso. Margarita despliega sus dotes de seducción jugando con la insinuación y la fuerza de la imaginación, con mayor valía que la observación abierta y directa. Margarita "sela na podokonnik bokom, okhvativ koleno rukami. Lunnyi svet liznul ee pravogo boka" (142) [se sentó en el antepecho de lado, sujetando la rodilla entre las manos. La luz de la luna acariciaba su perfil derecho.] Margarita enseña su desnudez, pero ocultando parte de su anatomía, enardeciendo así el deseo y la imaginación del desdichado Nikolai Ivanovich. Suspirando "dlia prilichia"

(142) [por decoro] Margarita coquetamente se dirige a Nikolai Ivanovich, pasmado por la visión, con toda una serie de insinuaciones:

> –A ia, –proldolzhala Margarita, pobol'she vysovyvaias' na sad, – sizhu odna, kak vidite, skuchaiu, glazhu na lunu i slushaiu val's.
>
> Levoiu rukoiu Margarita provela po visku, popravlaia priad' volos... (142)
>
> [– Pues yo – continuó Margarita, asomándose más al jardín, – estoy sentada sola, como Ud. ve, me aburro, contemplo la luna y escucho un vals.
>
> Margarita se pasó la mano izquierda por la sien, poniéndose en orden un mechón de pelo...]

Ante la falta de reacción del anonadado vecino, Margarita no duda en expresarse a su gusto: "Nu vas k chertovoi materi!" (143) [¡Váyase al diablo!], y al iniciar su vuelo, "zlovesche zakhokhotav" (143) [comienza a reírse malvadamente] y le tira una prenda de ropa interior a la cabeza al infeliz Nikolai Ivanovich. Esta es la primera de una serie de acciones malignas o destructoras que Margarita realiza por la ciudad antes de dirigirse al aquelarre.

Acerca del significado del cuerpo Castro-Klarén cita a Toril Moi, quien partiendo de su lectura de Beauvoir propone "to restore the concept of woman and of women's bodies as a situation. The body is thus conceived of as not an external structure" (Castro-Klarén 19). Por el contrario, el cuerpo para Moi es una:

> [...] irreducible amalgam of the freedom (project) of the subject and the conditions in which that freedom finds itself [...][thus], the body as situation is the concrete body experienced as meaningful and socially and historically situated. (Moi; citado por Castro-Klarén 19)

El placer que Margarita siente ante la contemplación de su cuerpo desnudo y su deseo consciente de impactar al vecino con su desnudez, socialmente inaceptable, podría interpretarse como un acto de rebeldía contra la opresión sociocultural de su medio: con su desnudez Margarita radicaliza su posición, de céntrica –como esposa de un importante científico– a excéntrica. Estos actos subversivos, sin embargo, pierden su potencial por el hecho de que Margarita ha encarnado, previamente, el estereotipo de bruja pícara, traviesa y maliciosa. Además, convertida en mujer fatal o bruja seductora, Margarita

cumple con los cánones de la imaginación popular del orden patriarcal reuniendo los tres componentes requeridos: desnudez, belleza y juventud.

De acuerdo con Susan Bordo en "Feminism, Foucault and The Politics of the Body", "normalization"[36] (Foucault): "[is] still the *dominant* order of the day, even in a postmodern context, and specially with regard to the politics of *women's* bodies" (246). En su estudio Bordo examina "the extensive feminist literature (from the 1960s and 1970s) on the social construction and 'deployment' of female sexuality, beauty and 'femininity'" (247) y explica, mediante distintos textos feministas, cómo la normalización del cuerpo femenino se realiza a través de la inscripción de los parámetros de belleza impuestos socialmente a la mujer:

> Standards of beauty describe in precise terms the relationship that an individual will have to her own body. They prescribe her motility [sic], spontaneity, posture, gait, the uses to which she can put her body. *They define precisely the dimensions of her physical freedom.* And of course the relationship between physical freedom and psychological development, intellectual possibility, and creative potential is an umbilical one.
>
> In our culture, not one part of a woman's body is left untouched, unaltered. No feature or extremity is spared the art, pain, of improvement... From head to toe, every feature of a woman's face, every section of her body, is subject to modification, alteration. (Andrea Dworkin; citado por Bordo 247)

La metamorfosis que sufre Margarita al impregnarse de la crema amarilla de Azazello no sólo supone una conversión interna a bruja, sino que se acompaña de numerosos cambios físicos que aseguran su embellecimiento. El primero de ellos supone su espectacular rejuvenecimiento: "Na tridtsatiletniuiu Margaritu iz zerkala gliadela ot prirodu kudriavaia chernovolosaia zhenschina let dvadtsati, bezuderzhno khokhochuschaia, skaliaschaia zuby" (141). [Desde el espejo miraba a la Margarita treinteañera una morena de unos veinte años con rizos naturales, riéndose a carcajadas incontenibles, riéndose a boca llena.] Este rejuvenecimiento requerido en la transformación de Margarita en Reina Margot es un dato más de algo sintomático en la novela de Bulgakov: la belleza sólo existe acompañada de la juventud ya sea en personajes femeninos del mundo sobrenatural o natural. Todas las brujas son jóvenes y hermosas, con una significación evidente: se realzan la juventud y la belleza como las

características supremas de la figura femenina. También en el mundo natural esa conjunción indeleble entre belleza y juventud se manifiesta con claridad: las mujeres de edad mediana pueden vestir elegantemente o ir a la moda, como en el caso de la esposa de Arkadii Apollonovich y otras señoras descritas, pero sólo las jovencitas son bonitas o hermosas (77). De tal manera, la mistificación falocéntrica del cuerpo femenino en la novela queda patente no solamente por la desnudez, sino también por la belleza y la juventud. La normalización del cuerpo de Margarita y la complacencia del personaje ante su transformación representan la manera en que "female subjectivity is normalised and subordinated by the everyday bodily requirements and vulnerabilities of 'femininity'" (Bordo 249).

El vuelo de Margarita desnuda –seguida por su criada Natasha sobre Nikolai Ivanovich convertido en cerdo por haberle hecho a esta última proposiciones deshonestas– por el cielo de Moscú está claramente ligado a la tradición popular de los aquelarres y vuelos de brujas (Lesskis 357). Lesskis apunta que en versiones anteriores de la novela el vuelo, el sabbat en el río y el baile de Satán contenían los elementos eróticos explícitos y sangrientos que tradicionalmente envuelven a las "fuerzas oscuras", pero éstos fueron eliminados en versiones posteriores (358). La causa de tal eliminación podría haberse debido a los planes de Bulgakov de publicar la novela, por lo que tenía que adecuarla a la rígida moral soviética de la época en la que la sexualidad se había convertido en un tema tabú. Pero la desaparición de tales elementos de la última versión de la novela podría también tener, según Ericson, una explicación de tipo estilístico: en *Master i Margarita* no se sigue el ritual tradicional del sabbat, en el que las brujas tienen relaciones sexuales con el anfitrión cabra-diablo, se cometen sacrificios, o hacen promesas contra la religión porque Bulgakov pretende mantener "the integrity of Margarita's symbolic functions" (127). De tal manera Margarita puede cumplir con su doble rol representando simultáneamente a la amante fiel y sacrificada al estilo de la Margarita de Goethe y a la bruja, mujer fatal, con poderes seductores e ideas perversas, pero tolerables para el lector.

A pesar de todo, los elementos eróticos y sangrientos que tradicionalmente se han ligado a las fuerzas demoníacas están presentes intrínsecamente en algunos episodios relacionados con Margarita, aunque sin una intervención directa o activa de la heroína.

Uno de ellos es el episodio del río cuando Margarita se ve sorprendida en sus danzas por un miembro del aquelarre. La ambientación de la escena tiene evidentes tintes eróticos: la soledad del lugar, el baño en el río de Margarita y de la figura masculina desconocida a la luz de la luna, el agua convertida en coñac y la desnudez y cercanía de ambos en una noche de sabbat. No obstante, este erotismo ambiental se destruye inmediatamente en el encuentro de ambos personajes: el gordo desnudo, borracho y con sombrero de copa confunde a Margarita, ya reverenciada como la reina Margot, con cierta "neunyvaiuschaia vdova" (150) [viuda alegre] llamada Clodina. La respuesta de Margarita es contundente:

> – Poshel ty k chertovoi materi. Kakaia ia tebe Klodina? Ty smotri, s kem razgovarivaesh',– i podumav mgnovenie, ona pribavila k svoei rechi dlinnoe nepechatnoe rugatel'stvo. Vse eto proizvelo na legkomyslennogo tolstiaka otrezvliaiuschee deistvie.
>
> – Oi! –tikho voskliknul on i vzdrognul, –prostite velikodushno, svetlaia koroleva Margo! Ia oboznalsia. A vinovat kon'iak, bud' on prokliat! –tolstiak opustilsia na odno koleno, tsilindr otnes v storonu, sdelat poklon i zalopotal, meshaia russkie frazy s frantsuzskimi, kakoi-to vzdor pro krovavuiu svad'bu svoego druga v Parizhe Gessara, i pro kon'ak, i pro to, cho on podavlen grustnoi oshibkoi.
>
> – Ty by briuki nadel, sukin syn, –skazala, smagchaias', Margarita. (150-51)
>
> [– ¡Vete al diablo! ¿Qué Clodina ni qué nada? ¡Mira con quién hablas! –y tras pensar un momento, añadió a sus palabras una blasfemia larga y obscena. Todo esto produjo en el impúdico gordo el desvanecimiento de la embriaguez.
>
> –¡Ay! –exclamó él débilmente y se estremeció,– ¡perdone magnánimamente, ilustre reina Margot! Me he equivocado. ¡El culpable es el maldito coñac! –el gordo se arrodilló, se quitó el sombrero de copa, hizo una reverencia y comenzó a mascullar, mezclando frases en ruso y en francés, un disparate acerca de la boda de sangre de su amigo Gessare en París, acerca del coñac y de cómo se sentía desolado por el triste error.
>
> – ¡Podrías ponerte los pantalones, hijo de puta! –dijo, apaciguándose, Margarita.]

La ira de Margarita ante el cuerpo desnudo del gordo con sombrero de copa pone de manifiesto la relación hacia lo femenino y lo masculino en *Master i Margarita*: el

cuerpo femenino, como objeto de deseo, puede (y debe) desnudarse; el masculino, que no puede ser objeto de deseo –negándosele de tal manera a la mujer su sexualidad propia–, sino sujeto del deseo, en ningún caso. Esto es así porque el cuerpo mascarado como femenino, y subrepticiamente subversivo en su desnudez, no se revela en sí mismo, sino en su relación con lo masculino y los paradigmas patriarcales: la representación normativa de la mujer-objeto se plasma repetidamente. Por el contrario, la censura en la aparición del cuerpo masculino no supone sino, una vez más, la prohibición del deseo y del orgasmo femenino y su sexualidad activa.

En *Altist' Danilov*, que prosigue la línea de *Master i Margarita*, también encontramos la figura de la mujer fatal y las cualidades de lo femenino que se aprecian en la novela de Bulgakov. En *Altist' Danilov* Orlov describe las aventuras del viola Danilov, quien por su nacimiento ilegítimo, mitad demonio por su padre y mitad humano por su madre, y su afición por los humanos, termina por ser expulsado del infierno, "Deviat' Sloev" [Las Nueve Esferas]. Aunque es enviado a "Tot Svet" (34) [Aquel mundo, la Tierra], a Danilov se le permite conservar muchos de sus poderes mágicos y sus obligaciones como demonio siguen en vigor. Su vida se desarrolla tranquila, tocando la viola en la orquesta de un teatro, pero al no cumplir con sus funciones diabólicas Danilov es llamado para recibir la hora "Ch", lo que significa prácticamente su aniquilación. A partir de entonces Danilov tendrá que luchar contra las fuerzas demoníacas contando con el apoyo y el amor de su amante terrestre, Natasha. En la novela se hace una crítica de una parte de la sociedad soviética, la "pseudo-inteligentsia", que bajo una aparente intelectualidad, liberalismo y palabras grandilocuentes, esconde sus intereses materialistas, superficialidad, falta de escrúpulos y egoísmo.

La representación de la figura femenina en la novela de Orlov está inmersa en la red de significaciones del sistema falocéntrico en toda su extensión, tanto en el orden natural como sobrenatural. Mediante numerosos comentarios del narrador y de los distintos personajes se asienta la visión de la mujer como un ser hermoso pero desvalido, subordinado a las figuras masculinas. Por ejemplo, Danilov tiene constantemente graves problemas económicos, pues ha de pagar por su viola Stradivarius y por dos viviendas, la suya y la de su ex-esposa Klavdia Petrovna. Por esta última, voluntariamente, pues en su opinión: "Da i kak zhe ne platit'-to! Zhenschina, chto li, *slaboe suschestvo*, obiazana byla

tratit'sia na uslovia suschestvovania?" (44; la cursiva es nuestra). [¡Pero y cómo no pagar! ¿Acaso una mujer, *un ser débil*, debía consumirse en los avatares cotidianos?]

De manera similar a Bulgakov en *Master i Margarita* en su novela Orlov utiliza en distintas ocasiones el mito de la mujer fatal. La figura paralela al personaje de Gella en Bulgakov es en *Altist' Danilov* Anastasia, amante demoníaca de Danilov. Anastasia: "Sverkaiuschaia, no i vsia v dorogikh kamniakh demonicheskaia zhenschina Anastasia, smolenskikh krovei, roskoshnaia i otvazhnaia, priamo kavalerist-devitsa" (41). [Resplandeciente, pero, además, toda envuelta en piedras preciosas, la mujer demoníaca Anastasia, con sangre de Smolensk, exuberante y temeraria, directamente una doncella-jinete]. Anastasia aparece siempre envuelta en humo morado –color que simboliza la femineidad–, tiene hermosos y grandes ojos anaranjados –el naranja denota vida, poder y energía– y con su "sladkoe, zharkoe telo" (42) [cuerpo delicioso y caliente] este personaje es la sublimación de la sensualidad y la pasión, hasta tal extremo que la unión sexual de Anastasia y Danilov produce huracanes tremendos en la Tierra. Al igual que en las "femmes fatales" de Bulgakov las tres características de descripción sexual del cuerpo femenino, belleza y juventud, están presentes en las mujeres de Orlov, descubriendo la red de significaciones patriarcales del texto.

Pero éste no es el único caso de mujeres fatales ni en el mundo sobrenatural ni en el natural en *Altist' Danilov*. Por el contrario, de la novela se deduce que la Tierra está plagada de ellas: Danilov, para terminar sus estudios y aprobar la clase de trabajo en el infierno ["Deviat' Sloev"], tiene que mostrar sus talentos en el "Gruppa Bor'by za Zhenskie Dushi" (33) [Grupo de lucha por las almas femeninas]. Por lo que parece existe toda una institución satánica empleándose a fondo para crear mujeres fatales en la Tierra capturando sus almas, después al servicio del diablo. Una de ellas es, sin duda alguna, Klavdia Petrovna, la ex-esposa de Danilov.

La dualidad ambivalente de Margarita en *Master i Margarita* entre el bien y el mal –el sacrificio de la mujer por amor frente a la seducción de la mujer fatal– se ha eliminado en *Altist'Danilov*, perdiendo con ello la posibilidad de crear un personaje de la riqueza y complejidad de Margarita. En la novela de Orlov aparecen dos protagonistas femeninas que se dividen las cualidades del bien y del mal: Natalia desempeña el papel

de la amante fiel y encarna las virtudes positivas en la mujer. Klavdia Petrovna, por el contrario, personifica la mujer fatal que utiliza sus encantos seductores para lograr sus objetivos egoístas. En uno y otro caso, al igual que con Anastasia y las demás protagonistas femeninas de Bulgakov, la belleza y la juventud se convierten en cualidades inexcusables de la mujer.

No obstante, y a diferencia de la heroína de Bulgakov e incluso de la Margarita de Goethe, Natalia no interviene en la lucha de Danilov con las fuerzas demoníacas, por lo que en la novela se mantiene en un plano neutro, incluso ambiguo, por su extraña relación con Danilov debido a su traumático pasado. Natalia aparece por lo general mediatizada mediante la percepción de Danilov y ocupa en *Altist' Danilov* un plano claramente secundario: simboliza el amor tranquilo, el tradicional "descanso del guerrero" que Danilov codicia una vez haya vencido a las fuerzas demoníacas.

Además de Anastasia, otro modelo de mujer fatal en *Altist' Danilov* es, como ya se ha mencionado, Klavdia Petrovna. Ejemplo de mujer fatal terrenal este personaje se caracteriza por sus sorprendentes dotes para conseguir sus objetivos mediante la manipulación, el engaño y su seductiva belleza. La egoísta Klavdia Petrovna simboliza el consumismo y la superficialidad de la "pseudointeligentsia" soviética, que avanza en su búsqueda de beneficios materiales escudada en los principios de la intelectualidad y el idealismo. Al encuentro con Danilov Klavdia Petrovna llega envuelta en zorros y joyas y en su discusión acerca de la mujer, destaca la belleza como la mayor cualidad femenina. Klavdia Petrovna dilucida sobre los conceptos que cree son de importancia para la mujer "emancipada" en la nueva sociedad soviética:

> – Chto nuzhno zenzhine? Slava? Ydacha v obschestvennoi deiatel'nosti? Ia prozhivu bez nikh, ia i tak emansipirovannaia. Slavy delovoi mne i zadarom ne nado, ona ne po mne, ia smotriu na rabotu kak na svobodu ot domashnikh del, unizitel'nykh dlia zhenschiny, otupliaiuschikh ee, – vot smotri na svoiu znakomuiu Muravlevu, ona vsia pogriazla v bezdukhovnosti! [...] Itak, otbrosim slavy i podvigi. Ostaetsa liubov'. Ostaetsa vechnaia i glavnaia melodia zhenschiny. (86)
>
> [–¿Qué necesita la mujer? ¿Gloria? ¿Notoriedad en las actividades públicas? Yo puedo vivir sin ellas porque estoy emancipada. El éxito profesional ni regalado lo quiero, no es de mi gusto. Yo considero el trabajo como la liberación de los quehaceres domésticos, humillantes para la mujer, que la

> embrutecen, – y si no mira a tu conocida Muravleva, ¡toda empantanada en lo material! [...] Así que dejemos de lado la gloria y las proezas. Queda el amor. Queda la melodía eterna, la más importante para la mujer.]

Pero en la melodía eterna del amor de Klavdia, aquellos como Danilov no tienen cabida, pues para hacer feliz a una mujer como ella "s bogatoi i trebovatel'noi natury" (86) [de naturaleza rica y exigente] se necesita un hombre fuerte y eficiente como su actual prometido, el profesor Voinov. Para Klavdia "kogda Voinov voz'met menia pod ruku, ia slovno byinoi personoi stanu..." (86). [Cuando Voinov se case conmigo será como si me convirtiera en otra persona.] Esta conversión que el lector anticipa intelectual y enriquecedora desde el punto de vista culturo-espiritual resulta ser una mejoría de su posición socioeconómica: "Y menia teper' budet mashina, i ne "Zhiguli", a "Volga", dacha, ne sadovo-ogorodnyi sarai, a prilichnaia professorskaia dacha v Zagorianke... Kvartiry budet dve..." (87). [Y ahora tendré un coche, no un Zhiguli, sino un Volga, una dacha[37], y no un cobertizo con jardín-huerta, sino una dacha decente, de profesor, en Zagoriank... Y tendré dos pisos...] De tal manera la emancipación femenina que defiende Klavdia supone la búsqueda de la mejora socioeconómica no como ser independiente y capacitado, sino utilizando los medios a su alcance como mujer: no su inteligencia o aptitudes laborales, sino la belleza y el poder de seducción. El resultado continúa siendo la subordinación de la mujer a la figura masculina.

Indudablemente en *Altist' Danilov* se ironiza la imagen de la mujer superficial y cínica que representa Klavdia. Pero no por su conceptualización patriarcal de la mujer, en la que se prolonga el sometimiento femenino a lo masculino, sino por su materialismo extremo. De hecho, en la novela se resalta de manera constante esta dependencia y subordinación de lo femenino a lo masculino, manteniendo concretamente las diferencias establecidas por el orden falocéntrico. Por ejemplo, Danilov, esperando el almuerzo en casa de los Muravovy, juega con la perra de éstos, que le muerde la zapatilla: "Sobaka Saliut byla *zhenskogo pola*, i *poetomu* Danilov otnosilsia k ee staraniam blagodushno, s nekoei *sniskhoditel'nostiu*" (268; la cursiva es nuestra). [Saliut era una *hembra*, y *por eso* Danilov aceptaba sus juegos pacientemente, con cierta *condescendencia*.] Natasha, despechada por los silencios de Danilov, llama a otros pretendientes "po *zhenskoi* gluposti" (271) [por bobería *femenina*].

En particular cabe destacar que una gran mayoría de los personajes femeninos de estos textos ruso-soviéticos mágicorrealistas pertenece a la tipología de la mujer fatal, mujer-castradora del orden falocéntrico, ya sea por su representación total o por algunas de sus características. Algunas de las cualidades esenciales de estos personajes son su poder de seducción y extrema sensualidad, que si parecen hacer peligrar la integridad del hombre, no son más que el reflejo del deseo de éste y su imposición en la imagen de la mujer. Es por ello que el cuerpo de la mujer, la belleza y la juventud se convierten en sinónimo de lo femenino, "normalizados" por el deseo masculino.

Tanto los textos mágicorrealistas soviéticos como los hispanoamericanos que se han analizado en este capítulo mantienen la dicotomía entre lo femenino y lo masculino inherente al orden patriarcal que implica la alteridad femenina y el mantenimiento y prolongación de la subordinación de la mujer a la figura masculina. Si bien la codificación del sistema falocéntrico se transgrede en determinadas ocasiones y en algunas de las novelas la voz de los personajes femeninos se escucha –lo que supone una mayor visibilidad de la mujer,– por lo general, en las novelas mágicorrealistas parece darse una reconfiguración de mitos patriarcales más que su transgresión. Sólo de tal manera se podría explicar el que ninguno de los textos estudiados culmine con una subversión femenina exitosa. Como resultado podría concluirse que en los textos mágicorrealistas no se llega a producir una incorporación efectiva de las voces periféricas femeninas, lo que resta subversividad al modo.

Notas

[1] Wendy Faris en *Ordinary Enchantments* también señala que el realismo mágico suele ser, pero no es siempre, "a postcolonial mode" y argumenta este punto con los estudios de Ute Dapprich-Barrett sobre las obras mágicorrealistas de Angela Carter, de Gran Bretaña, y de Irmtrud Morgner, de Alemania (134). A las que se podría añadir las de Gunter Grass e Italo Calvino, entre otros. Dentro de este realismo mágico no-postcolonial habría que considerar una parte de los textos mágicorrealistas ruso-soviéticos que analizamos aquí por no tener contenido colonial. A pesar de ello, estos textos participan del proceso de transculturación que Faris inscribe al realismo mágico surgido del encuentro de distintas culturas (134) al reproducir las diferencias o contradicciones existentes entre una cultura oficial y la cultura popular, muy diferentes entre sí.

[2] Ciertamente, las argumentaciones compartidas por Turner y Faris no carecen de fundamento, si bien deben ser matizadas. Primeramente, desde el siglo pasado, y por razones sociopolíticas y culturales, la mujer ha ido alcanzado un mayor nivel de participación activa en numerosos ámbitos de la vida antes restringidos o dominados por el hombre. De tal manera ha surgido un mayor número de escritoras en todos los géneros y modos de la literatura. En cuanto a su predominio en el cultivo del realismo mágico, no hay que olvidar que, como sostiene Jackson, la literatura de lo irracional en general concentra un mayor número de autoras, constituyendo, en su opinión, un campo de escritura tradicionalmente femenino por haber sido considerado largamente un espacio de literatura de lo popular, poco atractivo (serio) para los hombres (104).

[3] Más que hablar de "feminismo mágico"y un realismo mágico (¿masculino?), la diferencia entre las obras mágicorrealistas podría establecerse según el período de su composición, pues no poseen las mismas características aquellas escritas en los años 20-30, que las del "boom" o las de la denominada generación del "postboom", a la que pertenecen muchas de las escritoras incluidas en el "feminismo mágico" como Laura Esquivel e Isabel Allende. Se denomina el "postboom" literario hispanoamericano al período posterior a los años 60-70, época del "boom", durante el cual se dieron a conocer escritores como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, entre otros muchos. Según Lloyd Davies la generación del "postboom" se aleja de sus antecesores en la pérdida del empleo magistral de la técnica narrativa y de la referencia enciclopédica que caracteriza a un gran número de los escritores del "boom"(11). Otras de las diferencias, según Davies, consisten en que la literatura del "postboom" usa una mayor proporción de elementos de la cultura popular, se deleita en la ruptura consciente de la división clásica entre el estilo culto y el estilo popular en la escritura y hace gala de una extraordinaria heterogeneidad textual al codificar conjuntamente autobiografía, literatura testimonial, historia oral, documentación política, textos de los medios de comunicación, entre otros (11-12).

[4] Bajo esta supuesta narradora que construye la narración basándose en los cuadernos de Clara estamos ante un narrador omnisciente que conoce los pensamientos y sentimientos íntimos de otros personajes, conocimiento demasiado vasto para un narrador-testigo, aún a pesar de la clarividencia de Clara.

[5] El personaje de Rosa, por su extraordinaria y atemorizante belleza y la irrealidad de su persona, recuerda en mucho a Milagros la Bella de García Márquez: ambas son inmunes a la vanidad y a la admiración que despiertan, distraídas, castas por indiferencia a la sensualidad, incapaces de comprender las actividades mundanas y desaparecen jóvenes de la narración. De manera similar a Milagros, que termina elevándose al cielo, Rosa es un ser seráfico, o como lo expresa Nívea, "es un ser celestial" (Allende 15). Para mayor coincidencia, en sus contribuciones a la narración Esteban Trueba suele denominar a su primera novia "Rosa la bella" y la compara con "un ángel celestial" (28). Otros paralelismos entre los personajes de la novela de Allende y los de García Márquez pueden verse en Davies (33-36).

[6] Para comprender la realidad electoral de Chile, donde a principios de siglo votaba sólo el 5% de la población y hasta los años 50, cuando se logra el sufragio universal, sobre el 20%, por la exclusión de mujeres y hombres analfabetos, ver Davies 21.

[7] Aunque también logra mejoras el tiránico Esteban Trueba con las campañas de vacunación y la construcción de casas de ladrillo sin que por ello disminuya la explotación y humillación de sus trabajadores.

[8] Además, causa extrañeza lo selectivo de su clarividencia, que le falla en muchos de los momentos más importantes de la novela y parece responder a la actitud de preferir "no-saber" que Clara adopta en diferentes ocasiones. La falta-de-conocimiento como forma femenina de dependencia del conocimiento/poder masculino también se impone en su relación con Esteban a pesar de los poderes mentales de Clara.

[9] A pesar de que en este episodio ella busca refugio y consuelo en los brazos de Pedro Segundo García, no interpretaría la amistad que los une como amor, como hace Hart, quien se pregunta acerca de la relación si "is Clara too aristocratic to seriously consider marrying someone who could not give her a mansion to fill with friendly spirits" (44).

[10] Aquí, al igual que en otras partes de la novela, surge la duda acerca de la identidad del narrador y sus fuentes: ¿estamos ante un narrador omnisciente y por lo tanto con información creíble? O, ¿describe Alba a Férula según los cuadernos de Clara? Esta última versión parece poco probable dada la estrecha relación de Clara y Férula. Otra posibilidad sería que el relato de Alba estuviese manipulado en determinados momentos por los recuerdos e impresiones de su abuelo, Esteban Trueba.

[11] Margarita no sólo es igual en importancia al Maestro, sino que una mayor parte de la narración está ligada a ella en la novela. Como lo explica Ericson: "he represents primarily a state of being, she represents in large measure a course of activity. Indeed, the case could be made that in many ways the character of Margarita is the central unifying device in the novel" (111).

[12] Patricia Hart ve en la clarividencia (*prescience*) de Clara con los detalles sin importancia y su falta de premoniciones en los momentos claves, o premoniciones tardías, una forma irónica de descalificar lo metafísico (44), que además también prueba la "pasividad bovina" de Clara (46-50).

[13] Episodio humorístico que hace referencia a la pérdida-recuperación de la memoria histórica. Por ello García Márquez hace primero olvidar a los nativos, que en su huída sufren, además, el desarraigo total al que se han visto forzados muchos de los pueblos indígenas de Hispanoamérica. Después son los criollos quienes comienzan a "olvidar" su historia.

[14] Un levantamiento popular contra la represión gubernamental de la iglesia católica que acaece después de la Revolución Mexicana, principalmente en los estados de Jalisco, Michoacán y Colima.

[15] En el contexto ruso-soviético, ya en 1918, tras la revolución, las mujeres adquieren el derecho al voto y la igualdad reconocida de derechos civiles.

[16] Maestro, organizador de brindis en las reuniones y multitudinarias fiestas familiares que se organizan en la comunidad.

[17] La función de estos episodios humorísticos en *Sandro iz Chegema* es reforzar las diferencias culturales entre abjasios y la incipiente cultura soviética. Iskander emplea la sátira y el humor, elementos fundamentales en la poética del realismo mágico, con la intención de socavar el discurso hegemónico. Con el mismo propósito utiliza fuentes de la tradición literaria, del folclore, la Biblia, la mitología grecolatina y la historia antigua y las armoniza con episodios de la vida más contemporánea. Con el contraste logrado, numerosas digresiones hiperbólicas, la desmitificación de personajes históricos (Stalin, Beria, entre otros) y su yuxtaposición a otros muchos de ficción, Iskander logra un estilo carnavalesco a lo bajtiniano.

[18] Típica vivienda campesina de madera.

[19] *Domovoi*: en el folclore ruso duendes, genios familiares que habitan las isbas.

[20] La importancia de la figura de la Madre en la cultura y la literatura rusas se ha enfatizado en trabajos como *The Mother Sindrome in the Russian Folk Imagination* de Adele Marie Barker, *Soviet Women* de Francine du Plessix Gray (citado por Rogers 3) y *Myth and Symbol in Soviet Fiction* de Thomas F. Rogers.

[21] Hasta cierto punto si se tiene en cuenta que la novela está ambientada en los años 60-70. Por su avanzada edad, estos personajes han vivido durante la Primera y Segunda Guerra Mundial. El hecho de que Daria y Nastasia perdieron varios hijos luchando durante la Segunda Guerra Mundial implica que los hombres de su generación pasaron por dos guerras, disminuyendo aún más el porcentaje de población masculina, generalmente menor que el femenino a edades avanzadas.

[22] Sobre este tema ver *La Malinche, sus padres y sus hijos*, editado por Margo Glantz. El volumen es una obra seminal con ensayos sobre la Malinche como personaje histórico y mítico.

[23] Es Octavio Paz, esposo de Elena Garro, quien en su obra *El laberinto de la soledad* (1950) convierte a La Malinche, la amante y traductora de Hernán Cortés, en una figura preponderante en la constitución del carácter mexicano.

[24] Para un estudio más completo sobre el arquetipo de La Malinche en las obras de Garro *Los recuerdos del porvenir* y "La culpa es de los tlaxcaltecas" ver el artículo de Sandra M. Cypess "The Figure of La Malinche in the Text of Elena Garro".

[25] *Como agua para chocolate* recuerda en un sinnúmero de aspectos estilísticos y de contenido, si bien guardando las debidas distancias, a *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. La figura de la madre tiránica y violenta; el encierro de las hijas jóvenes, sexualmente reprimidas, en una casa sin presencia masculina; los amores de la hija pequeña, a quien le está prohibido casarse, con el que se ha de convertir en su futuro cuñado, son detalles del orden social patriarcal que se repiten en ambos textos.

[26] Aguilera Malta hace un profuso alarde de experimentación en su novela *Siete lunas y siete serpientes*. En el plano lingüístico se introducen novedades con el uso del latín, quechua y español conjuntamente, formando juegos de palabras, aliteraciones, imágenes, sinécdoque y otras formas de gran riqueza expresiva y, como se ha dicho, muchas de ellas denotando una elevada sexualización lingüística.

[27] A continuación se exponen algunas de las ideas del Freud/Lacan acerca de la distinción que realizan entre femenino/masculino. Aunque el análisis de las novelas que se está realizando no es de tipo psicoanalítico nos vamos a servir de algunas de estas ideas en el comentario de *Siete lunas y siete serpientes*.

[28] Seres mágicos monstruosos que fecundan a las mujeres. De acuerdo con Clementine Rabassa en *Social Justice* este tópico es muy antiguo en el folclore de diversos pueblos, estando ligado incluso a ciertas deidades indo-iraníes (citado por Ángulo 85)

[29] Lacan, por su parte, propone lo que denomina "orden simbólico" como ordenamiento de la experiencia humana mediante el lenguaje, que junto a lo real y lo imaginario, forma la estructura subjetiva

del ser humano. Para Lacan, la mujer no pertenece a este "orden simbólico", lo que, como apunta Dio Bleichmar, significa que "aparta a la mujer del orden de la palabra para condenarla a no enterarse ni de su goce" (http://www.aperturas.org/11dio.html).

[30] Las ideas de Freud/Lacan han suscitado no pocas críticas en cuanto a la visión de la mujer que presentan. Por ejemplo, Flax considera el trabajo de Freud/Lacan profundamente antifeminista tanto por su contexto como por sus implicaciones acerca de la inferioridad determinista de la mujer y la extraordinaria importancia otorgada al falo, postulando que:

> [...] His apparent emphasis on gender as cultural construct would seem to be congruent with the ideas of many feminists. On a deeper level, however, Lacan's theory, even more than Freud's, conceals essential aspects of male-dominant culture. Thus its deconstruction can contribute to an analysis of patriarchal culture. (Flax 100-01)

[31] El relato está inspirado en la leyenda del doctor Fausto, de gran popularidad en la Edad Media. Un elevado número de escritores ha recogido e interpretado esta leyenda, siendo las obras de Goethe, Merlowe y Lessing de las más conocidas (Ardal en Goethe, VII).

[32] A este respecto Ellendea Proffer comenta que "A twentieth-century influence of some significance was a novella entitled *Venediktov, or Memorable Events of My Life*, a book which was given to Bulgakov in 1925 by Nadezhda Ushakova" (526). El libro interesó vivamente a Bulgakov, entre otras razones, porque el narrador en el texto se llamaba Bulgakov. Las similitudes entre esta novela corta y *Master i Margarita* son muy numerosas. En la trama de dicha novela corta Satán también viaja a Moscú, donde se enfrenta con Bulgakov, el héroe de la historia. La causa de la disputa es la amada de Bulgakov, cuya alma está bajo control de las fuerzas demoníacas. En la narración hay una persecución por el Moscú del siglo XIX, referencias al teatro, misas negras, orgías y un melancólico y poderoso demonio en forma humana (Proffer 526).

[33] Bulgakov ironiza en este pasaje el alto materialismo de la sociedad soviética de la época y su sobrevaloración de los objetos de consumo, en particular si son extranjeros.

[34] Parte de la crítica asegura que Mikhail Bulgakov tomó como modelo para el personaje de Margarita a su última esposa, Elena Sergeevna Shilovskaia Bulgakov (Ianovskaia 284-292; Lesskis 352; Ericson 117). Generalmente se ha basado esta suposición en el uso de episodios de la relación de Bulgakov y Elena Sergeevna y en el hecho de que el personaje de Margarita va adquiriendo el protagonismo con que aparece en la última variante de la novela según se consolidaba la aventura amorosa del escritor con su amante y después esposa.

[35] Vivienda urbana, amplia y generalmente de varias plantas donde en la época pre-revolucionaria residía una familia o se localizaba un negocio.

[36] Bordo define "social 'normalization' " como "all those modes of acculturation which work by setting up standards o 'norms' against which individuals continually measure, judge, 'discipline' and 'correct' their behaviour and presentation of self" (255). En el capítulo V del presente trabajo también se presenta una definición del término.

[37] Casa de campo que muchos de los ciudadanos soviéticos poseían en los alrededores del lugar de residencia y que podían ser simples construcciones de madera con un jardín o huerta o chalés con todas las comodidades dependiendo del cargo y profesión del trabajador. En este caso Klavdia despectivamente hace referencia a ambos tipos.

CAPÍTULO V. La paradoja del poder y la reestructuración de la realidad social

Como ya se ha establecido en los capítulos primeros del presente estudio, el polémico modo de escritura del realismo mágico comparte un elevado número de características con la demás literatura de lo irracional en lo cotidiano que tanto auge adquiere en el s. XX. Entre otras, la recuperación de las esferas mítico-legendarias y religiosas marginadas por la cultura oficialista, el cuestionamiento de las versiones tradicionales de la historia, el ensalzamiento del mestizaje y la deconstrucción del poder y sus formas textuales. En dichas características también se ha hecho hincapié al destacar la naturaleza subversiva del realismo mágico y su capacidad para desmitificar los discursos hegemónicos. Además de éstas, asimismo se ha subrayado el poder subversivo del realismo mágico, que se ha traducido en la habilidad del modo para socavar el discurso dominante mediante el sincretismo sociocultural y la exposición de conflictos político-sociales que reflejan la lucha contra la autoridad hegemónica en manos de una élite patriarcal y represiva.

Por todos estos elementos se ha ensalzado el carácter transgresivo del discurso mágicorrealista, el cual refleja el contexto sociopolítico y cultural del que surge e incorpora lo sobrenatural a lo natural creando en su unión simbiótica una "realidad" fruto de la individualidad subjetiva del autor[1] y de su visión de los conflictos sociopolíticos y culturales de su entorno. Es por ello que el realismo mágico ha permitido, junto a la recuperación del pasado, infiltraciones políticas de la actualidad hispanoamericana o soviética para el lector que reflejan la configuración de poder en la sociedad. Ejemplos en la narrativa mágicorrealista son la existencia de militares del tipo del coronel Buendía en *Cien años de soledad*, el poder despótico de los terratenientes en el medio rural de *Pedro Páramo* y *Los Sangurimas*, las alusiones a las purgas estalinistas de *Master i Margarita* (El maestro y Margarita), la imposición de los principios sociopolíticos y culturales de la nueva sociedad soviética en *Zavist'* (Envidia) o el proceso de rusificación de las minorías étnicas reflejado en *I dol'she veka dlitsia den'* (Y el día dura más de un siglo) y *Sandro iz Chegema* (Sandro de Chegem).

Puesto que una de las fuerzas motrices del texto mágicorrealista suele ser generalmente la deconstrucción del poder, expresando así la relación con lo "ex-céntrico", con la alteridad, no es de extrañar que el realismo mágico se haya venido considerando un modo de escritura periférico que incorpora la otredad a su discurso de distintas maneras (D'haen 194-95; Slemon 408-9; Chanady, *Territorialization* 130). Por ejemplo, mediante el cuestionamiento, el humor y la risa, la confrontación directa de lo defendido por el poder hegemónico y lo marginado, así como la exposición de distintos discursos altéricos contrapuestos al dominante (la diversidad discursiva dialógica de Bakhtin).

A pesar de estos elementos, al explorar las configuraciones de poder en la estructura narrativa de los textos mágicorrealistas se aprecian fisuras en el tratamiento de la alteridad del realismo mágico, lo que resta, una vez más, fuerza transgresiva a esta forma de escritura. En particular, dichas carencias se manifiestan al establecer las relaciones de poder entre el Yo y el otro/Otro[2] en los textos mágicorrealistas, ya que los elementos altéricos no permanecen en una posición estática dentro de su otredad, sino que a menudo la modifican.

Por ello, en el presente capítulo se presta especial atención al papel del "otro" no en cuanto a su alteridad, sino en su relación con el poder como sujeto activo, es decir, en lo concerniente a su transformación en el Yo y la representación del Otro simbólico. Con ello se pretende demostrar que en muchos de los textos mágicorrealistas se respetan los bordes o normas de la autoridad al mantenerse la alteridad y el poder del Yo que fue (o es) otro sobre el sujeto subordinado. La estructura social de estratificación del poder permanece, lo que conlleva una clara falta de renovación social, o en otras palabras, supone la continuación del orden, del sistema social establecido. Como consecuencia, la jerarquización del poder se asimila en la narrativa mágicorrealista como algo inevitable, una fatalidad más casi natural y la estructura apocalíptica o circular cargada de pesimismo con la que suelen terminar estos textos –a pesar del constante uso del humor con sentido subversivo o de la dualidad de esferas sobrenatural/natural– tampoco hace prever ninguna reestructuración futura de las configuraciones de poder.

El análisis de esta fisura del discurso transgresivo del realismo mágico en el nivel narrativo se concentra, particularmente, en dos direcciones: en primer lugar, en la incorporación del otro al discurso dominante, que implica en determinados contextos la conversión del otro en el Yo agente de poder, lo que conlleva la perduración de la estructura jerárquica y las formas de opresión. Y, en segundo lugar, en la repetición continua e infinita del deseo del Otro convertido en el poder del Yo, que imposibilita el verdadero cambio en una sociedad que mantiene íntegras las estructuras de poder y frecuentemente termina por desintegrarse destruyéndose a sí misma ante su incapacidad de renovación. Con la representación de estos dos fenómenos en los escritos mágicorrealistas se expresa el pesimismo por la "realidad" histórica y sociopolítica de su contextualidad.

Foucault, Lacan, la alteridad y el poder

El concepto de poder que sugiere Foucault es sumamente útil en un análisis de los textos mágicorrealistas por cuanto implica unas configuraciones de poder insertas en la sociedad en su totalidad, en continua transformación mediante las relaciones que se establecen entre los distintos individuos.

Foucault expone las claves de su teoría sobre el poder en un elevado número de trabajos. En *Society Must Be Defended*, siguiendo los pasos de Hegel, Freud y Reich, Foucault define el poder como todo aquello que reprime: "Power is that which represses nature, instincts, a class, or individuals [...] Power is indeed the implementation and deployment of a relationship of force" (15).

A diferencia de numerosos estudios contemporáneos que lo consideran "an organ of repression" (*Power* 90) o del marxismo que basa su concepto del poder político en la economía, las relaciones de producción y el dominio de clase social (*Power* 88-89), Foucault propone analizar el poder a través de los mecanismos de represión. Sin embargo, en el esquema "struggle-repression" que defiende Foucault la represión "is not abuse, but is, on the contrary, the mere effect and continuation of a relation of domination" (*Power* 92). Porque, como apunta Gilles Deleuze en *Capitalism and Schizophrenia*, toda lucha desarrolla a su alrededor una particular fuente de poder (citado

por Foucault, *Language* 214), y el poder se ejerce mediante mecanismos de represión más o menos directos.

Lo que Foucault señala es que las relaciones de poder, la represión y las luchas contra la dominación no sólo están vinculadas a las relaciones económicas de producción, sino a toda la estructura de la sociedad en sí. Según Foucault en *Language, Counter-memory, Practice*, el poder aparece visible e invisible, presente y oculto, envolviendo las jerarquías, formas de control, vigilancia, prohibición y coacción: siempre que se puede ejercer, se ejerce. No es fácil decir quien lo ejerce, pero sí quién no lo ejerce (213).

Como el poder inunda todas las esferas de la vida, en *Society Must Be Defended* Foucault enuncia ciertas precauciones metodológicas a tener en cuenta a la hora de analizar el problema del poder. Además de examinarlo en los altos niveles de las relaciones de dominación, como por ejemplo entre el individuo y el Estado, Foucault propone considerarlo en su forma más local (27), pretendiendo analizar las prácticas reales y efectivas, es decir, los efectos externos del poder (28). En esta línea el filósofo francés no estima que el poder sea un fenómeno de masas y dominación homogénea, de uno sobre otros, de un grupo o clase sobre los demás, sino que en su opinión el poder funciona de manera circular, por medio de los individuos (29). Por esta razón, continua Foucault, hay que analizar "the way in which the phenomena, techniques, and procedures of power come into play at the lowest levels" (30), anexionados y englobados por el sistema, al que benefician (31). Dichos niveles más bajos de la sociedad a los que hace referencia Foucault son los cercanos a las víctimas[3], como por ejemplo, la familia, los padres, doctores, o los rangos bajos de la policía (32).

A pesar de las estrechas relaciones existentes entre el poder y la represión, Foucault no duda en advertir que debido a la compleja naturaleza del poder, hay medios para ejercerlo incluso más provechosos que la represión:

> [...] power will be a fragile thing if its only function were to repress, if it worked only through the mode of censorship, exclusion, blockage and repression, in the manner of a great Superego, exercising itself only in a negative way. If, on the contrary, power is strong this is because, as we are beginning to realise, *it produces effects at the level of desire* –and also at the level of knowledge. (*Power* 59; la cursiva es nuestra)

La referencia de Foucault al deseo en la base de las relaciones de poder es de extrema importancia, ya que alude a los efectos que éstas tienen en el otro, que anhela el poder; en el Yo reflejado en el deseo del Otro; y en la creación del Otro, al que imita el Yo (ego). Todo ello es la base del deseo del subordinado a adquirir el poder, que una vez logrado, utiliza para perpetuar las cadenas represivas en sus subalternos.

Las configuraciones de poder aparecen en las dependencias establecidas entre el Yo, el otro y el Otro que Jacques Lacan propone en su teoría psicoanalítica. En la fase previa al "mirror stage" en la cual el sujeto aún no reconoce su diferencia del otro y su imagen, el sujeto hace suyas las emociones del modelo (el otro es el modelo) sin distinguirse a sí mismo de éste. Lacan llama "intrusión narcisista" a esta confusión del sujeto con su modelo, que conlleva la alienación del primero (*Language* 45). Tras dicha identificación el ego del individuo será destructivo, hacia sí mismo y hacia los otros, produciéndose una pérdida de identidad, del Yo.

En la identidad del Yo, que se realiza más tarde mediante la identificación con el Otro socio-simbólico, Lacan destaca una ausencia o falta que surge por "the invasion of the symbolic, by the fact that the subject depends on the signifier but the signifier is first of all in the field of the Other" (*Four* 204-05). Como lo explica Yannis Stavrakakis "What belongs to the socio-symbolic Other can never become totally ours; it can never become us: it will *always* be a source of ambivalence and alienation and this gap can never be bridged" (34).

A pesar de esa carencia que percibe tras el posicionamiento de lo simbólico, el sujeto intentará apropiarse de los valores del Otro, lo que produce en las configuraciones de poder, de acuerdo con Foucault, algo semejante a una red con movimiento rotativo: "Power is employed and exercised through a net-like organisation. And not only do individuals circulate between its threads; they are always in the position of simultaneously undergoing and exercising this power" (*Power* 98). De tal manera la sociedad se descubre como una red de marginalidad en la que el otro adopta a menudo el papel del Yo sujeto, invirtiéndose los roles, y contrayendo ante los subalternos la posición del Yo detentor del poder que imita los valores del Otro socio-simbólico, sumiendo a los subordinados en la misma situación altérica que el ahora Yo antes

sostenía o sigue manteniendo con relación a otros sujetos activos que ejercían o ejercen su dominio sobre él.

Foucault explica esta situación con su interpretación de los individuos, quienes, en su opinión, son "vehicles of power, not its points of application", ya que "[...] it is already one of the prime effects of power that certain bodies, certain gestures, certain discourses, certain desires, come to be identified and constituted as individuals (*Power* 98).

Estos principios del concepto de poder de Foucault y del Yo, otro y Otro socio-simbólico de Lacan se emplean en el análisis de las relaciones de poder en los distintos textos mágicorrealistas hispanoamericanos y soviéticos que se añade a continuación. Como se ha indicado, la percepción ambivalente de la otredad en cuanto a su posicionamiento en el poder marca una fisura más en la naturaleza subversiva del realismo mágico, presentando, además, una lectura distinta de la alteridad desde la concepción del Yo que fue (o es) otro.

Las configuraciones del poder en el texto mágicorrealista

A pesar de la diferenciación conceptual que introduce entre su definición de poder y la del marxismo, Foucault en gran medida relaciona las formas de poder y dominación con los medios de producción y el sistema económico de la sociedad. En *Society Must Be Defended* el pensador francés explica cómo los mecanismos de poder varían a partir de los siglos XVII y XVIII debido al fenómeno de la industrialización: si el sistema de poder de la soberanía de los siglos anteriores estaba basado en la tierra y su producción (*commodities*, productos y riquezas), este otro, una de las máximas invenciones de la burguesía, se centra en la extracción del tiempo y trabajo del cuerpo humano, creando sistemas de obligación y tributaciones fiscales, es decir, basándose en una forma de coerción material mucho más compleja y sutil (35-36). Para propiciar el establecimiento del capitalismo industrial y su sociedad correspondiente, dicho mecanismo de poder que surge ligado a la industrialización está centrado en la vigilancia, contribuyendo a formar lo que Foucault denomina "sociedad disciplinaria" (36-37).

La diferenciación entre estos dos tipos de configuración del poder es importante en el análisis de las relaciones de subordinación y dominio encontradas en las novelas

mágicorrealistas hispánicas y soviéticas: las primeras recrean por lo general una sociedad rural, en numerosas ocasiones preindustrial, y por ello los mecanismos de poder ejercidos sobre el individuo son los de la soberanía y la extracción de riqueza y comodidades del cuerpo del "otro". El dominio se ejerce de la manera más directa, generalmente llegando al abuso, y siendo la represión el mecanismo principal del poder. La tierra, la propiedad, la detentación del poder local y su ejercitación sobre el subordinado de la forma más brutal se establecen como fuentes de la autoridad. Esta es la situación que se aprecia en la diégesis de textos mágicorrealistas hispanoamericanos como, entre otros, *Los Sangurimas, Pedro Páramo, El reino de este mundo, Siete lunas y siete serpientes* y *La isla virgen* con el caciquismo, la esclavitud, y como consecuencia directa, el servilismo obligado. En las relaciones de poder establecidas, el deseo del individuo de superar su otredad y convertirse en el Yo agente del poder suele estar influido por la estructura familiar, fuente de represión, o usando la terminología de Foucault, de "poder local", que lo hacen anhelar convertirse en el Yo que fue (o es) otro reiterando el ciclo de violencia de la sociedad.

Como excepción hay que destacar la novela *Hombres de maíz*, en la cual la esfera mítico-cultural y la cosmogonía de la etnicidad indígena frente a la visión del mundo occidental y ladino convierte la colisión de poderes en un conflicto de comunidades más que de individuos. En ella Asturias traza los progresivos cambios que experimentan las relaciones de poder según varía la sociedad indígena influida por la "ladinización" (Asturias) y las estructuras coloniales.

En oposición a los textos mágicorrealistas hispanoamericanos, en los soviéticos se suele representar la imagen de una sociedad industrial más contemporánea, lo que implica que el poder extrae el tiempo y el trabajo del cuerpo del individuo empleando métodos más "sutiles". En un alto número de estos textos se plasma lo que Foucault califica de "sociedad disciplinaria" por todos sus mecanismos de vigilancia, coacción y control pleno del individuo. El dominio se ejerce de manera más sofisticada en la "sociedad disciplinaria"– también denominada "sociedad de normalización"– que en la estructuración del poder preindustrial, basado primordialmente en la represión y el abuso. En particular estas configuraciones de poder de la "sociedad disciplinaria" se materializan en las novelas mágicorrealistas de ambientación urbana como *Zavist'*

(Envidia), *Master i Margarita* (El maestro y Margarita) o *Ostorozhno, volshebnoe!* (¡Cuidado, es mágico!) y en novelas rurales como *Proshchanie s Materoi* (Adiós a Matiora) y de contenido étnico como *Sandro iz Chegema* (Sandro de Chegem), y *I dol'she veka dlitsia den'* (Y el día dura más de un siglo). En todas ellas se percibe el proceso de sovietización/normalización de la sociedad impuesto con mayor o menor sutileza y en distintos estadios según el contexto sociocultural en que las obras se ambientan. La excepción lógica a esta situación se encuentra en textos puramente étnicos como *Pegii Pes, begushii po kraem moria* (El perro pinto que corre junto al mar), de sociedad preindustrial, en la que el poder lo ejercen los ancianos de la comunidad siguiendo tradiciones ancestrales y el conflicto se establece entre las fuerzas de la naturaleza y el ser humano.

Excluyendo la excepción mencionada, en los textos mágicorrealistas soviéticos se lleva a cabo la caracterización de lo que Foucault denomina "sociedad disciplinaria" o "sociedad de normalización", en la que el código ya no es la ley o el dominio como represión, sino la normalización de la sociedad siguiendo una disciplina (*Power* 106-7). Este intento de extender la normalización en la incipiente sociedad soviética se refleja excepcionalmente en *Zavist'* y la representación magistral que Olesha elabora de los personajes de Kavalerov e Ivan Babichev. También queda patente en las pretensiones de normalizar la vida del protagonista de *Shkola dlia durakov* (Escuela para tontos) y la relación de éste con su padre, quien completamente adaptado al sistema no acepta la excéntrica y paranoica personalidad del hijo. Asimismo aparece en el tratamiento coactivo de los prisioneros de guerra soviéticos que lograron regresar vivos de Alemania en *I dol'she veka dlitsia den'*.

No obstante, cabe señalar que a pesar de estas diferencias que hallamos en la representación de las configuraciones de poder entre los textos mágicorrealistas hispanoamericanos y soviéticos todos ellos comparten los puntos primordiales referentes a las relaciones de poder que permiten hablar de una ambigua ruptura de la alteridad en aspectos tan importantes de las relaciones jerárquicas como el deseo de poder, la represión por el Yo que fue (o es) otro del subordinado, el deseo del Otro, y la cadena circular de relaciones de autoridad siempre en movimiento por el deseo de poder del individuo.

Caciquismo en Hispanoamérica: tierra, familia y represión

La familia como forma constituyente del "poder local" (Foucault) y su influencia en la formación altérica del individuo parece ser uno de los factores principales en el establecimiento de las relaciones de poder, hecho que se refleja repetidamente en los textos mágicorrealistas hispanoamericanos, y que será un aspecto central en nuestro análisis junto con el problema de la tierra.

El "entusiasmo" por lo mítico que repetidamente se ha advertido en el realismo mágico supone para Teodosio Fernández en su contribución a *Lo real maravilloso en Iberoamérica* el "retorno a los orígenes, pretensión de evitar la historia y encontrar una dimensión atemporal"[4] (187). Teniendo en cuenta que en el "entusiasmo" por lo mítico del realismo mágico no se evita la historia, sino que por el contrario, ésta se recrea en un gran número de los textos mágicorrealistas junto con la dimensión mítico-legendaria, no sorprende que en este modo de escritura se aprecie un regreso a las culturas y civilizaciones anteriores. Menos aún, que junto a la historia y el retorno a los orígenes se haga un recuento de las relaciones de poder de las distintas sociedades hispanoamericanas, incluso de aquellas consideradas altéricas como las indígenas en relación con el dominio europeo.

Prestando atención a los textos mágicorrealistas se advierte que de una manera u otra en todas las etapas históricas descritas, aún en las autóctonas más idealizadas, se distingue claramente una jerarquía de la autoridad, o lo que es igual: las configuraciones de poder se imponen en la narrativa de estos escritos desde su inicio. Tal es el caso en una novela canónica del realismo mágico como *Hombres de maíz* del guatemalteco Miguel Ángel Asturias en la cual la destrucción de las tradiciones y el mestizaje progresivo aparecen junto a los cambios en las configuraciones de poder que afectan a la sociedad y al individuo. La idealización mítica de la sociedad indígena al inicio de *Hombres de maíz* y el resquemor de Gaspar Ilom, el cacique tribal[5], por la labor destructiva de los maiceros, que violan la madre-tierra al sembrar para vender el producto de los maizales exponen un tipo de poder tribal en desaparición[6]. La tierra se convierte en el protagonista de las luchas de poder, esta vez como parte de un conflicto colectivo de gran alcance: el de la oposición y el choque entre la visión cosmogónica del indígena

frente a la concepción del mundo occidental y ladina y la utilización materialista de la propiedad.

En un mundo ya en plena transformación, en el que el mesticismo está presente y formas socioeconómicas ajenas se imponen, el poder tribal da paso a la figura del latifundista, del hacendado, representado en Tomás Machojón. Este es un caso evidente de transformación del otro –nativo ante el poder colonial– en el Yo detentor del poder que imita los valores del Otro socio-simbólico del poder colonial. Machojón, indígena por nacimiento, sufre el proceso de "ladinización"[7] por la posesión de la tierra y su matrimonio con Vaca Manuela. La alteridad de Machojón –al integrarse en el sistema socioeconómico dominante que excluye a los indígenas– se diluye, convirtiéndose en un Yo que refleja formas de poder externas. Esta situación se da tanto en el ámbito individual como en los fenómenos culturales, cuando una colectividad asimila como suya una cultura extranjera rehusando la suya propia, lo que progresivamente va acaeciendo en *Hombres de maíz*.

Recordando a Lacan, el deseo en el Yo de reflejar al Otro socio-simbólico es inextinguible y el proceso de alienación queda fijado en la conciencia colectiva: el/lo Otro puede establecerse a nivel individual, el reflejo inverso del Yo o en un sentido colectivo hacer referencia a lo extranjero, lo periférico que tiene el poder de irrumpir en el mundo familiar, conocido (Jackson 52). Es, por lo tanto, un elemento ideológico basado en valores y miedos culturales que en *Hombres de maíz*, junto con la represión y la fuerza del poder dominante del orden "ladino" pretende imponer la cosmovisión y estructura socioeconómica y cultural dominante. De hecho Tomás Machojón, por su condición de propietario, se ve envuelto en toda la red de poderes externos a la sociedad indígena de Gaspar Ilóm al aliarse con la clase propietaria, los comerciantes, los agentes de la política local y las fuerzas gubernamentales representadas por el coronel Godoy. Al detentar el poder sobre la tierra, que no le pertenece y aceptar el lucro de ésta, Tomás Machojón la profana. Su profanación "implica la profanación del hombre vitalmente ligado a ella. El hombre pierde con la tierra la posibilidad de ser auténticamente. Pierde los fundamentos de su destino, porque se ata a intereses y concepciones ajenas" (Verdugo 195).

Tomás Machojón colabora con el Estado, ayudando al coronel Godoy y los suyos a hacer desaparecer a Gaspar Ilóm. Por ello sufre la maldición de los "brujos de las luciérnagas", que condenan a la esterilidad a los que hayan intervenido en la muerte de Gaspar. Como consecuencia, el único hijo de Machojón desaparece convertido en luminaria y también perecen los Zacatones y el coronel Godoy junto a parte de su montada. Para Tomás Machojón la muerte de su hijo es una tragedia y reconoce su culpa ante el hecho por la maldición de los brujos: "Se acabó la semilla, caparon a los machos, porque uno de los machos no se portó como macho, por eso se acabaron los Machojones" (25). No obstante, según señala René Prieto, Asturias no sólo hace recaer en Tomás Machojón el castigo de la esterilidad por su participación en el envenenamiento de Gaspar Ilóm, sino también por haberse vendido a los intereses comerciales de los maiceros, por lo que pierde su cualidad de "macho" (111). En su desesperación, Tomás Machojón incendia los maizales, cumpliéndose íntegramente la maldición de los "brujos de las luciérnagas": bajo las llamas caen Tomás Machojón, Vaca Manuela, los cuadrilleros y la montada. De tal manera Asturias liga la pérdida de la identidad más íntima del individuo[8] no sólo con la responsabilidad moral de sus acciones, sino, además, con su participación en el proceso de aculturación de la población indígena.

De forma similar a otras novelas mágicorrealistas como *Pedro Páramo* y *Los Sangurimas*, en *Hombres de maíz* el deseo de poder del Yo que fue otro en su identificación con el Otro se realiza mediante la posesión de la tierra, pero el sacrilegio de ésta, partiendo de la mitología indígena, no puede sino destruir al individuo (sociedad) que lo intenta.

En *Hombres de maíz* el castigo por la profanación de la tierra abre la puerta a otras formas de problemas sociales y desdichas humanas, por lo que Giuseppe Bellini se ha referido a esta novela de Asturias como "la esclavización del hombre en un mundo de violencia" (61). Este es el inicio de toda una red de relaciones de poder, sobre todo representadas por el Estado y la estructura económica del capital, que reemplazan las relaciones tribales. Se aprecia en el comercio, plasmado en la venta ambulante de Goyo Yic en su búsqueda de María Tecún y el intento desgraciado de éste y Domingo Revolorio de vender aguardiente, pues por bebérselo, además de dilapidar los ahorros, pierden la licencia de venta o "guía" y son acusados de contrabando y defraudación al

fisco. El propio interés económico de las estructuras gubernamentales dicta las leyes según las cuales: "Sin la tal guía, contrabandistas; con la guía, personas honradas. Con la guía, libres, sin la guía, presos y presos por algo que era más grave que despacharse a un prójimo al otro potrero" (117). Goyo Yic y Domingo Revolorio pagan su error con la cárcel, donde:

> [...] no hay malo, todo es peor. Peor el dolor de estómago, peor la pobreza, peor la tristeza, pero lo peor de lo peor. Carceleros y jueces semejan gente sin juicio, trastornados. El cumplimiento de reglamentos y leyes que nada tienen que ver con la realidad, los convierte en locos, al menos así lo parecen a los ojos de los que no están bajo la influencia extraña de la ley. (118)

La relación del poder gubernamental con el nativo aparece en el tratamiento que el administrador de Correos hace de Nicho Aquino, irónicamente, su mejor correo. Enfundado en la autoridad de su cargo, el administrador se describe como un gordo grasiento, de mal carácter y desconfiado, quien paga a Nicho su merecido salario como de favor: "¡Indio abusivo, mano larga, esperá que te lo cuente! Son cinco, diez, quince, veinte, treinta..." (123), advirtiéndole de las consecuencias de dar un mal uso al dinero. La indefensión de Nicho Aquino frente a la prepotencia y grosería de su jefe o del secretario de la Mayoría, "veterano de apalear gente" (125) pone de manifiesto la actitud paternalista y autoritaria del Estado hacia el indígena y la impotencia del indio en un medio en que se le discrimina.

No obstante, en *Hombres de maíz* la alteridad comunal que se percibe en cuanto a los nativos podría considerarse simbólica con respecto a las formas de dominación occidentales. En la muestra de la falsedad y naturaleza ilógica de la cosmogonía y cosmovisión occidental frente a la fuerza del telurismo y concepciones indígenas se produce una inversión de roles y la percepción mítica mesoamericana se impone a la dominante, capaz solamente de forjar una sociedad perdida, corrupta y destinada a la destrucción. En otras palabras, los "vencidos" se convierten en los invencibles, como se desprende de la visita de Nicho Aquino transformado en Coyote, en su nahual, a las profundidades de la tierra. Allí el Curandero-Venado de las Siete-rozas le muestra "entre los invencibles, al Gaspar Ilom" (219) en un espacio mítico-mágico armonioso y bello. A diferencia de otras novelas mágicorrealistas hispanoamericanas, la esfera de lo irracional

representa un orden distinto al "racional" al reflejar un espacio utópico en el que vence la "otredad".

Esta inversión de la alteridad se percibe, además, en el desarrollo de otros personajes como Benito Ramos, antes soldado, quien con posterioridad comprende que: "¡Chingado, hasta en eso llevaban razón los indios! Vas a comparar vos lo que eran antes estas tierras cultivadas por ellos racionalmente" (184). Y llega a su máximo exponente con el retorno final de María Tecún y Goyo Yic a Pisigüilito donde se instalan con sus hijos y nietos cerrando la estructura circular de la narración con la reunificación familiar y el regreso a la tierra, a la naturaleza, es decir, a las raíces primigenias o a la forma de vida propia de la sociedad indígena según se percibe en la novela. Estos retornos señalan el triunfo de la madre-tierra, de María la Lluvia en la representación mesoamericana de las diosas agrícolas de la fecundidad y del poder de la cosmogonía indígena sobre la visión occidental y ladina. De tal manera, la inversión de roles que se aprecia en *Hombres de maíz* subraya la autoridad, el Yo de la sociedad indígena, y descubre las equívocas formas altéricas que ésta adopta al seguir el modelo del Otro socio-simbólico occidental y adquirir configuraciones de poder ajenas, punto de partida inicial de la novela.

Como se ha mencionado con anterioridad, *Hombres de maíz* supone la excepción a la manera en que las configuraciones de la autoridad se reflejan en las novelas mágicorrealistas hispanoamericanas al convertir la colisión de poderes en el choque de las cosmovisiones de los colonizadores, los "ladinos" y los indígenas más que en un conflicto de individuos. No obstante, incluso en esta novela la figura del Yo que fue (o es) otro está representada por los ladinos, que sucumben al proceso de la aculturación. Y aún personajes como Goyo Yic, su hijo –obrero desencantado– y Nicho Aquino –que termina ejerciendo de comerciante– se dejan seducir parcialmente por el sistema de poder establecido por la sociedad colonizadora con su participación en éste, si bien la experiencia negativa en el caso de los dos primeros les obliga a desdeñarlo.

Un ejemplo conspicuo de relaciones de poder represivas centradas en la familia como forma de poder local como lo describe Foucault y en la propiedad de la tierra como fuente de este poder lo encontramos en *Los Sangurimas* (1934) del ecuatoriano José de la Cuadra[9]. Esta novela del realismo mágico temprano podría considerarse, hasta cierto

punto, precursora de otras del modo como *Cien años de soledad* por cuanto a similitudes narrativas y temáticas se refiere[10] (Wishnia 65; González 739-41).

Los Sangurimas es un drama brutal sobre el tema del montuvio, el campesinado del litoral. De la Cuadra ambienta su novela en el latifundio "La Hondura" situado en las zonas bajas del trópico ecuatoriano, región con unas formas culturales y de vida propias en las que confluyen realidad y mito. En *Los Sangurimas* se narra la historia de cinco generaciones de la familia Sangurima. La novela se divide en tres partes: el tronco, las ramas y las hojas, cada una con distintos capítulos cortos sobre las distintas generaciones de la estirpe. La parte del tronco presenta al patriarca de la familia, Nicasio Sangurima y sus antecedentes familiares; en la parte de las ramas se describen varios de los numerosos hijos de Nicasio, y en la de las hojas ocurre el desenlace de la novela con el terrible crimen que envuelve a los nietos y provoca la intervención del Estado. Al igual que acaece con los Buendía en *Cien años de soledad* o los terratenientes de *Pedro Páramo* y de *La isla virgen*, el poder de los Sangurimas termina por destruirse.

Por sus orígenes, como la gran mayoría de los patriarcas que encontramos en los textos mágicorrealistas, Nicasio Sangurima pertenece al grupo periférico de los que ejercen el poder y la represión: es producto de la violación/seduccción de la madre por un "gringo", al que asesina un tío materno para "lavar el honor" de la familia. La madre no vacila en cometer parricidio y matar al tío, por lo que ha de huir con el pequeño Nicasio para evitar la ley de talión, en vigor en la familia. Los inicios de la estirpe de Nicasio Sangurima, son, por lo tanto, bien humildes:

> Después de todo la mamá venía de fuga [...] Se hurtaba a los hombres como una pequeña fiera. Huía de los lugares poblados, buscando la soledad agreste, más segura que la compañía humana [...] Este sitio de "La Hondura" lo halló propicio. Aquí ella construyó, con sus propias manos [...] una covachita de cañas: huronera y escondite. Vivió metida allí años tras años. Formó una chacra. De los productos se alimentaba con el chico. (46)

La madre[11] se apropia del terreno y cuando años después vienen a instalarse otras gentes les hace pagar "arriendo": este es el comienzo de la propiedad "La Hondura" (47), que hereda Nicasio y convierte en "uno de los más grandes latifundios del agro montuvio" (37), según la voz popular, ayudado por sus tratos con el diablo (31).

En gran parte, en *Los Sangurimas* la esfera sobrenatural mágicorrealista viene ligada a la figura del patriarca Nicasio Sangurima y al pacto que, según la gente, establece con el diablo, fuente mágica de su poder y riqueza. Este motivo, heredado de la literatura europea y de gran arraigo en la tradición judeocristiana, presenta una negativización manifiesta del poder. Primeramente, por sus connotaciones morales y religiosas de acercamiento a las fuerzas del mal. Pero, en particular, por suponer la obtención "fraudulenta" (con la ayuda de fuerzas sobrenaturales, no terrenales) de un poder que se detenta destruyendo el orden jerárquico establecido. En otras palabras, se condena que el otro –individuo ex-céntrico a la autoridad, al Yo sujeto– obtenga un poder que no le pertenece legítimamente, irrumpiendo en el orden social firmemente organizado. Esta misma manera de lograr la autoridad mediante la intervención de las fuerzas del mal se muestra en *Siete lunas y siete serpientes* con los personajes de Crisóstomo Chalena y Calendario Mariscal y causa la quema vergonzosa de Brigita en *Más allá de las islas*. Según esta interpretación, el quebrantamiento del orden jerárquico establecido exige punición, con lo que se termina por provocar la destrucción de estos Yo que fueron (o son) otro. En todos estos casos la esfera sobrenatural funciona como un espejo de la configuración de poder del mundo "natural", sin introducir grandes esperanzas o posibilidades de cambio y sin convertirse en un refugio contra el poder destructivo. Por el contrario, se asume como un espacio desde el cual las fuerzas maléficas rompen el equilibrio de la esfera natural imponiendo un poder ilegítimo, y por lo tanto, devastador.

En su alteridad, y a pesar del episodio de sus orígenes y de haber quedado huérfano de padre por la venganza del tío, Nicasio aplica en su latifundio el mismo esquema represivo y patriarcal existente en la familia materna, objeto de su deseo al convertirla en el Otro simbólico. De hecho, se siente orgulloso de la violencia que rodea al linaje de los Sangurimas: "Gente brava, amigo. Los tenían bien puestos donde deben de estar. Con los Sangurimas no se jugaba naidien [...] Gente de bragueta, amigo. No aflojaban el machete ni para dormir. Y por cualquier cosita, ¡vaina afuera!" (22). De acuerdo con Kenneth Wishnia, Nicasio Sangurima reafirma su identidad, y con ello su superioridad sobre el resto de los montuvios basándose en dos circunstancias: en haber tenido un padre "gringo" –de ahí la blancura de su tez– y en pertenecer a la familia de los

Sangurimas (66). No obstante, paradójicamente, ambos hechos no señalan sino la otredad del personaje. El padre gringo aparece en la novela sólo para procrearlo, pues Nicasio es un hijo ilegítimo y ni siquiera lleva el apellido de su progenitor. Además, Nicasio es un expulsado, un sujeto ex-céntrico del clan familiar Sangurima, puesto que su madre y él se ven obligados a esconderse de la estirpe a la que tanto se enorgullece de pertenecer, con el fin de evitar una venganza más que segura.

Nicasio Sangurima ejemplariza la figura del Yo que fue (o es) otro. Tras la conversión del otro en el Yo que se aprecia en el personaje se percibe la red de poderes e individuos que los detentan o desean atribuírselos en su deseo de ocupar la posición del Yo: si hay posibilidades de ejercer el poder, éste se ejerce, y siempre, a expensas del otro periférico. Es decir, continuando la idea de que el poder siempre se ejercita a expensas del otro y dentro de su otredad, el otro marginal, si logra llegar a una posición privilegiada en la que ejercer el poder sobre los otros subordinados, lo hará. Para ello usará las medidas de coacción y represión que reflejan su cambio de estatus y de ideología, ya que el poder se despliega mediante los mecanismos de represión. Es lo que podría llamarse una alteridad ambigua que desaparece ante la tenencia del poder. De tal manera, de ser un niño huido y en peligro, que pasa la infancia escondido con la madre en un rincón del monte, Nicasio Sangurima se convierte en un hombre poderoso, un asesino sin escrúpulos, quien no vacila en incluso asesinar a su propio hijo si la situación lo requiere, con tal de mantener sus propiedades[12] y su dominio. En su transformación en el Yo detentor del poder Nicasio encarna los valores que desea del Otro socio-simbólico: la superioridad racial gringa y el poder despótico de los Sangurimas.

La configuración de poder que sustenta Nicasio Sangurima, "cuya autoridad omnipotente nadie se atrevía a discutir" (74), está basada en los elementos de la sociedad agrícola y en su caciquismo: la tierra es el bien primordial; la fuerza bruta el mecanismo de represión que permite someter al subordinado y conservar la propiedad de la tierra; y el núcleo familiar se entiende como el sostén básico del poder y del grupo identitario del individuo.

La posesión y explotación de la tierra es el principal pilar del poder en la novela, pues define quién es el Yo, el otro, y las relaciones entre ellos. Francisco Sangurima, el

abogado, recibe un sinfín de clientes por la "circunstancia de ser hijo del poderoso dueño de "La Hondura" (63). A pesar de los muchos crímenes que comete la numerosa estirpe Sangurima, las autoridades no osan hacerles frente, a no ser mediante pleitos irrisibles en la ciudad, ya que Nicasio Sangurima sólo aprecia la fuerza bruta, la agresividad viva. De ahí que de sus numerosísimos hijos: "El presunto asesino del doctor Francisco [el hijo abogado que le asesinan], el coronel Eufrasio Sangurima, [fuera] el ojo derecho de don Nicasio" (65). Sus nietos favoritos son "los Rugeles", los hijos del coronel Sangurima:

> Los muchachos eran valerosos y arrojados, pero con un fondo canalla que se revelaba especialmente cuando estaban de copas, lo que sucedía precisamente cada día [...] Entre su parentela, se les acusaba ya, a voz mordida, de haber cometido crímenes horrendos. (77)

Dentro del sistema autocrático que impone Nicasio Sangurima la estructura familiar posee una gran importancia al ser la base sobre la que éste construye un patriarcado feudal. Sus diecisiete hijos legítimos e incontables ilegítimos habitan en "La Hondura" y la unidad del grupo queda sellada con el conocimiento de que todos ellos "tocarían a la herencia de la tierra" (41). La estructura familiar de los Sangurimas ejemplifica a la perfección el concepto de "poder local" de Foucault. Como grupo familiar se desarrolla como espacio restrictivo y represivo en vez de lugar de refugio y protección (Franco 81).

Entre los habitantes de "La Hondura", miembros del mismo linaje, se cometen crímenes de todo tipo, primeramente, contra la mujer. Para Nicasio su madre es "una santa" (47), pero su actitud hacia la mujer y el comportamiento de los hombres hacia ésta en "La Hondura", sostenido por el patriarca, es una muestra del mayor machismo: "La mujer no es de naidien, sino del primero que la jala. Mismamente como la vaca alzada. Hay que cogerla como sea. A las buenas o a las malas" (78).

Con tal percepción de la mujer, el incesto es de lo más común en la familia. El coronel Eufrasio Sangurima cohabita maritalmente con una hija (71), pero éste no es el único caso: Felipe Sangurima vive públicamente con su hermana Melania, con la que tiene varios hijos. Nicasio los justifica: "¡Qué más da! Tenían que hacerle lo que les hacen a todas las mujeres... Que se lo haiga hecho 'Chancho Rengo'... Bueno, pues; que se lo haiga hecho..." (73). Estas tendencias dentro del núcleo familiar hacen que éste se

debilite y termine por auto-aniquilarse. Cuando "los Rugeles" deciden vengarse de su tío Ventura por no haberles permitido casarse con sus tres hijas –primas directas por lo tanto de "los Rugeles"– violando y asesinando salvajemente a una de ellas, el patriarca justifica a los muchachos pretendiendo imponer el silencio acostumbrado a tales hechos en la familia: su nieta a pesar de ser Sangurima es mujer, y por lo tanto, un ser inferior, por lo que "los Rugeles" son inocentes. "Los Rugeles", además, representan para Nicasio la personificación del "deseo del Otro": la fuerza bruta, el poder del grupo familiar que lo unen con la estirpe violenta de los Sangurimas maternos.

Sin embargo, es uno de los hijos del patriarca, el padre Terencio –tío de "Los Rugeles" y de María Victoria, personaje marginalizado por el padre y que representa la alteridad dentro de la familia por no ejercer la fuerza física,– quien esta vez se asegura de que la noticia trascienda a Guayaquil. El poder que su autoridad religiosa le otorga en el mundo externo a "La Hondura", a pesar de su posición periférica en el grupo familiar, le permite transgredir la ley impuesta por su padre, Nicasio. La cobertura que el crimen adquiere en los periódicos capitalinos obliga a las autoridades, por primera vez, a intervenir directamente en los asuntos de los Sangurimas.

Wishnia considera este acontecimiento "[a] textual assault on Nicasio Sangurima's patriarchal power" (72). Lo que no han logrado las acusaciones escritas en papel de los pleitos, vencidas mediante "defensas de papel", es decir, dinero en metálico, lo consiguen los periódicos de Guayaquil, que informan al mundo acerca de los Sangurimas: "Se mostraba su genealogía encharcada de sangre, como la de una dinastía de salvajes señores" (De la Cuadra 88). Wishnia sugiere que "when the stories about the fearsome deeds of the Sangurimas told by outsiders *switch from oral to written texts* [...] their authoritative system begins to break down. De la Cuadra appears to be privileging the power of *text* as the only weapon capable of initiating the downfall of the feudal patriarchy" (72), en oposición a la oralidad que caracteriza al patriarcado feudal de Nicasio Sangurima. El poder del texto y los medios de comunicación, aliados del Estado, aparecen en *Los Sangurimas* como las herramientas necesarias para aniquilar la autoridad rural caciquista basada en el grupo familiar y propiciar así el reconocimiento del poder estatal.

Como comenta Jean Franco, en Hispanoamérica –y en la sociedad rural preindustrial en general, habría que añadir–, "la familia ha sido también un poderoso rival del estado, de alguna manera más real, y a menudo ha sido fuente de un poder material nada despreciable" (82). Si hasta el crimen de "los Rugeles" la ley que ha regido en "La Hondura" y las relaciones de poder establecidas entre los distintos miembros de su estirpe han sido las impuestas por Nicasio al grupo familiar, ahora la intervención de la Policía Rural supone el fin de esta jerarquía patriarcal. Ante la ocupación de "La Hondura" por la Policía Rural y su entrada a la vivienda del patriarca, donde éste esconde a "los Rugeles", la extensa familia Sangurima se divide. Unos repelen el ataque de la Policía Rural y otros se mantienen ajenos a los acontecimientos. La actitud de los últimos supone el reconocimiento del poder del Estado por encima de la jerarquización familiar y del patriarcado feudal de Nicasio Sangurima, quien ante el acotamiento de su poder local y la detención de los nietos sucumbe a la locura. La autoridad que otorga la propiedad de la tierra y el núcleo familiar apiñado en torno al cacique se ven limitados finalmente por una fuerza externa, la del Estado, estableciendo una nueva configuración de poderes en "La Hondura" que destruye la omnipotencia del terrateniente en sus dominios.

En su texto mágicorrealista, *Los Sangurimas*, José de la Cuadra representa una sociedad en proceso de cambio: de la fuerza de lo sobrenatural, las creencias locales, la oralidad y el poder del grupo familiar se pasa al texto escrito y al reforzamiento del poder estatal, es decir, a la imposición del sistema centralizado de la autoridad. No obstante, el individuo, el otro, no asiste sino a una rotación de la red de poderes en la que sigue siendo el subalterno, sin que su discurso altérico llegue a escucharse, o a su conversión en el Yo que fue otro, imponiendo su deseo del Otro y reiterando la configuración de poder sobre el otro.

De manerá semejante a *Los Sangurimas*, también en *Pedro Páramo* (1955) del mexicano Juan Rulfo, otra de las novelas de la tierra y el caciquismo, la alteridad del terrateniente se define por la orfandad, la figura del padre y el deseo de poder de la época adolescente. No obstante, a diferencia de lo que veíamos en *Los Sangurimas* en la que la fundación de un vasto linaje sirve para constituir el poder y hacer frente al Estado, en *Pedro Páramo* la familia es una estructura desgarrada, fuente reiterada de conflictos

internos en el individuo. Edmon Cros interpreta la disolución de lazos familiares en la obra de Rulfo como:

> [...] una proyección ideológica que da cuenta del surgimiento de una nueva organización económica caracterizada por la desaparición definitiva del modo de producción feudal de la hacienda tradicional en beneficio de la agricultura capitalista y la proletarización del campesinado. (221)

Si bien esta afirmación de Edmon Cros se ajustaría a *Los Sangurimas*, parece ser relativa en cuanto a *Pedro Páramo*, pues el régimen que impone el joven terrateniente Pedro pertenece al mismísimo orden feudal del caciquismo rural más brutal, inexistente en la época anterior de su padre, don Lucas Páramo. Ciertamente en la novela de Juan Rulfo, como indica Edmon Cros, la fragmentación familiar tiene una función esencial, pero distinta a la que Cros presenta. En *Pedro Páramo* la descomposición de los lazos familiares contribuye a crear la configuración de poder preindustrial que Foucault explica, y que se instituye según la relación lacaniana del Yo, el otro y el Otro.

Con una forma fragmentada de narración (Alatorre 73) en *Pedro Páramo* se relata la desaparición de una aldea, Comala, debido a la violencia, la tiranía y las injusticias cometidas por el terrateniente Pedro Páramo. Cuando Juan Preciado –hijo de Pedro Páramo y Dolores Preciado– llega a Comala para conocer a su padre tras habérselo prometido a su madre en el lecho de muerte, se encuentra con un pueblo abandonado y en ruinas, pero animado fantasmagóricamente con los rumores de sus antiguos habitantes. Éstos representan la comunidad y narran, además de sus historias personales, acerca de las relaciones de poder represivas establecidas por Pedro Páramo en Comala.

En la novela de Rulfo la alteridad viene representada de distintas maneras: por la subordinación al poder del terrateniente y por la del personaje femenino a la figura masculina, pero además, por los poderes locales inherentes a las relaciones familiares, fuente de conflictos para el individuo.

La estructura fragmentada de la familia como en el caso de Juan Preciado, Pedro Páramo o Susana San Juan implica primordialmente una relación negativa con la figura paterna. A pesar de dicha fragmentación, o quizás debida a ésta, en los tres personajes se advierten rasgos del Yo que fue otro en mayor o menor medida. Para Juan Preciado más

que su padre Pedro Páramo "era aquel señor [...], el marido de mi madre" (8) al que desconoce completamente y cuya historia le será contada a retazos por los muertos de Comala. Juan Preciado, como narrador en primera persona de una porción considerable de la novela, por ser una de las pocas personas vivas en Comala[13], y el único hijo legítimo del terrateniente, al que, por lo tanto correspondería en herencia la "Media Luna", adquiere desde las primeras páginas cierta autoridad de sujeto agente, de Yo, aunque insuficiente como para desplazar su condición altérica, ex-céntrica con respecto a Comala por su falta de conocimiento, otro de los mecanismos de poder. Aún así, la voz narrativa de Juan Preciado, al igual que otras muchas en esta novela polifónica de Rulfo, constituye un yo marginal –por su posición de hijo ignorado, ajeno a la historia de Comala– que delibera sobre Pedro Páramo y su poder sobre Comala.

Susana San Juan es otro yo marginal en el que coexisten elementos del Yo detentor del poder. Huérfana de madre, Susana vive con su padre, Bartolomé, quien la traumatiza de niña. La relación entre ambos parece estar teñida de connotaciones incestuosas[14]. De adulta, si bien poseída por la demencia, Susana niega a su padre e incluso parece alegrarse de la muerte de su progenitor. De acuerdo con Joanna R. Bartow Susana San Juan en *Pedro Páramo*, al igual que Julia Andrade e Isabel Moncada en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro: "are outsiders who isolate themselves from the social collective through their individual memories and thoughts in an attempt to alleviate their subjugated position" (8). En el caso de Susana San Juan[15], ésta aparece sometida al poder masculino representado en la figura de su padre, de Pedro Páramo, y de la sociedad, que le coarta su independencia y le impide disfrutar de su sexualidad libremente[16]. Pero su locura no es una mera vía de escape, sino que este personaje no se resigna a su papel subalterno: "[her] madness is the community's perspective on [her] entry into a world outside of authority –both the authority of the *caudillo* figure and that of collective, moral, authorial discourse" (Bartow 8). En su delirio y después, una vez muerta, Susana San Juan rememora constantemente las experiencias sensuales de su pasado, tanto a solas como con su amado Florencio, desafiando el poder represivo de Bartolomé San Juan, Pedro Páramo y Comala:

> Volví yo, volvería siempre. El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis

> senos; se abraza a mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo. (118)

La presencia de la voz narrativa, la voz-que-cuenta en oposición al silencio femenino y la conciencia activa que Susana San Juan tiene de su cuerpo y de su propio placer, a diferencia de otros personajes femeninos de la novela como Dolores Preciado, señalan la superación de la situación altérica y su posicionamiento dentro del Yo sujeto agente. Por una parte, su estado de Yo le permite mantenerse en una posición periférica con respecto a la sociedad restrictiva, aunque sea en la locura y la muerte. Además, la existencia de la colectividad de Comala está ligada involuntariamente a la de Susana San Juan mediante el deseo de Pedro Páramo, por lo que el destino de ésta influye en el del pueblo entero. Tampoco hay que olvidar el poder de Susana San Juan sobre Justina, el ama que la ha acompañado toda la vida, a quien en el mismo momento de su muerte encuentra fuerzas para reprender: "Entonces Susana San Juan pareció recobrar vida. Se alzó de la cama y dijo: -¡Justina, hazme el favor de irte a llorar a otra parte!" (141). No obstante, que este posicionamiento en el Yo que fue otro se produzca en Susana San Juan a partir de su desarraigo de la "realidad", envuelta en su mundo de rememoraciones y locura, o en la muerte, permite una lectura distinta: también podría interpretarse como prueba de su ex-centrismo de la sociedad y de las fuentes de poder al estimar la muerte o la locura situaciones altéricas de por sí. Desde esta perspectiva, y considerado un caso de yo marginal que habla desde la locura y la muerte, el personaje de Susana San Juan es sumamente peculiar por el silenciamiento al que somete a Pedro Páramo. A diferencia de las otras voces narrativas de los muertos de Comala, yo marginales, Susana nunca llega a mencionar a Pedro Páramo. Al condenar al cacique, su marido, a la invisibilidad, cuestiona la autoridad de éste. De tal manera, el poder de Susana –y lo que la mantiene en una posición intermedia entre un yo marginal y un Yo –es la "voz" del silencio.

Pero el caso que más nos interesa por cuanto influye profundamente en la diégesis de la novela es el de la otredad de Pedro Páramo, iniciada en la relación con su familia. De manera similar a Nicasio Sangurima, el terrateniente de Comala debe su alteridad inicial a los conflictos personales de la infancia y adolescencia, y probablemente, mediante éstos se desarrolla su deseo de poder. A diferencia del patriarca Sangurima que

idealiza sus orígenes por el padre "gringo", la madre "santa" y la sanguinaria familia materna, en Pedro Páramo se aprecia un desapego sorprendente hacia los suyos. En contraste con el cacique de *Los Sangurimas* Pedro Páramo conoce a su padre, al que asesinan más tarde, y aunque cuando adquiere poder venga con creces su muerte, no parece que Pedro Páramo y éste tuvieran una relación paterno-filial armoniosa. Fulgor Sedano –el administrador de don Lucas Páramo y después de Pedro– recuerda la opinión de don Lucas acerca de su hijo, Pedro:

> Es un inútil [...] un flojo de marca [...] Con decirle, Fulgor, que he intentado mandarlo al seminario para ver si al menos eso le da para comer y mantener a su madre cuando yo les falte; pero ni a eso se decide [...] No se cuenta con él para nada, ni para que me sirva de bordón servirá cuando yo esté viejo. Se me malogró [...]. (48)

A su madre, anunciándole la muerte del padre, Pedro Páramo la recuerda como: "*aquella mujer*, de pie en el umbral" (33; la cursiva es nuestra). Esta forma impersonal de referirse a ella se repite más adelante, rememorando de nuevo el lejano episodio del fallecimiento de su progenitor tras la muerte del hijo, Miguel Páramo. Entonces la madre es "*una mujer* conteniendo el llanto, recostada contra la pared. Una madre de la que él ya se había olvidado [...]" (83; la cursiva es nuestra).

En la narración se da constancia de que el joven Pedro vive en una familia dominada por mujeres, en la que tanto el abuelo como el padre han fallecido y cuyo bienestar económico retrocede con rapidez. Comenta la abuela acerca de la situación anterior: "Si yo tuviera mi casa grande, con aquellos grandes corrales que tenía, no me estaría quejando. Pero tu abuelo se jerró con venirse aquí. Todo sea por Dios: nunca han de salir las cosas como uno quiere" (20). Las actividades cotidianas de Pedro, las compras al fiado, y en particular su trabajo como aprendiz de telegrafista muestran con aún mayor claridad la condición altérica del personaje. La abuela le reprocha su actitud ante el trabajo: "Por ahora eres sólo un aprendiz; quizá mañana o pasado llegues a ser tú el jefe. Pero para eso se necesita paciencia y, más que nada, humildad. Si te ponen a pasear al niño, hazlo, por amor de Dios. Es necesario que te resignes" (28). La abuela le propone las estrategias del subalterno, pero Pedro Páramo prefiere las del poder, por lo que él contesta: "Que se resignen otros, abuela, yo no estoy para resignaciones" (28).

A pesar de la vigilancia y coacción tanto de la madre como de la abuela, el adolescente Pedro Páramo ya vive perdido en ensoñaciones por su idealizada Susana San Juan, quien ha partido de Comala. Según se desprende de la narración, su conversión en el Yo que fue otro, en el terrateniente implacable de Comala, se debe a su deseo de poseerlo todo para ella: "Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se puede conseguir de modo que no nos quede ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti" (101).

Sus deseos de convertirse en el Yo, en el terrateniente todopoderoso de Comala mientras pretende forzar el regreso de su objeto de deseo, de Susana, le llevan a adoptar todas las estrategias necesarias para lograr el poder utilizando para ello los medios más maquiavélicos. Primeramente, su boda con Dolores Preciado, a quien desposa con el único fin de apropiarse de sus tierras y anular las deudas que su familia tenía con ella. Tras este paso vienen otros: sustraer la tierra a todo el pueblo de Comala directamente o mediante el asesinato, en cualquier caso, mediante la represión y el abuso. De tal manera, al igual que en *Los Sangurimas* o *Hombres de maíz* la propiedad acumulativa de la tierra funciona como fuente del poder en una sociedad preindustrial. Para Pedro Páramo es el medio de transmutarse en el Yo, de imponer su dominio y ejercer la autoridad de la que él mismo se reviste[17].

El deseo del Yo que fue otro de convertirse en el Yo y reflejar el Otro simbólico, la figura de la autoridad, del cacique, funciona en la novela de Rulfo por cuanto Pedro Páramo adquiere un poder ilimitado en Comala. Sin embargo, sus deseos de convertirse en el Yo sujeto activo detentor del poder no producen en el cacique la alegría esperada, sino soledad y desilusión. Esta situación en el sujeto agente puede deberse a una limitación en la identificación con el Otro. De acuerdo con Slavoj Žižek (73-74) y Yannis Stavrakakis, la falta de identificación del Yo con el Otro provoca una ausencia del "placer" (*jouissance*): "the lack of a pre-symbolic, real enjoyment which is always posited as something lost, as a lost fullness, the part of ourselves that is sacrificed/castrated when we enter the symbolic system of language and social relations" (Stavrakakis 42). Una vez Pedro Páramo ha entrado en el juego brutal del poder imponiendo su ley, se deshumaniza, pierde la capacidad de obtener placer y se dedica a la acumulación de la autoridad y de la tierra como manera de expandir su dominio.

Para Žižek y Stavrakakis, la pérdida del placer influye profundamente en el individuo, pues desequilibra sus posibilidades de concentrar sus deseos en un objeto determinado, obligándole a la búsqueda constante y a la insatisfacción permanente:

> If no object can provide us with our lost/impossible *jouissance*, it follows that the fragile equilibrium of desire can only be maintained by the continuous displacement from object to object [...] It is this repetition of failure that sustains desire as a promise to attain the mythical *jouissance*. (Stavrakakis 45)

En la búsqueda del placer la importancia del presente se aniquila y es el recuerdo, la obsesión por el pasado lo que domina la imaginación del sujeto porque "in a last attempt to fill this lack in the Other, the lack crossing our socio-political world, the subject then resorts to fantasy" (Stavrakakis 46). Es así como Pedro Páramo traslada su insatisfacción a la búsqueda de una fantasía: lograr el amor de Susana San Juan, su objeto de deseo, pero de una Susana San Juan que no es sino la idealización imaginaria de la joven con la que compartía sus juegos en la infancia y la adolescencia, un producto, por lo tanto, de sus recuerdos:

> Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos *papalotes* en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él [...] Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío [...] De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de agua marina. (18)

Porque a pesar de su poder –o debido precisamente a la acumulación violenta de éste– y hundido en la soledad, a lo único a lo que puede aferrarse Pedro Páramo es a los recuerdos idealizados de un pasado, de un tiempo ya inexistente, concentrados en la figura simbólica de Susana San Juan[18]:

> Él creía conocerla. Y aún cuando no hubiera sido así, ¿acaso no era suficiente saber que era la criatura más querida para él sobre la tierra? Y que además, y esto era lo más importante, le serviría para irse de la vida alumbrándose con aquella imagen que borraría todos los demás recuerdos. (117)

Susana San Juan, la mujer con la que se casa Pedro Páramo, enferma y demente, no tiene nada en común con el objeto de deseo del terrateniente en su búsqueda de un ser inalcanzable que junto a él, al igual que en sus recuerdos, domine el rumor del pueblo y justifique su ansia de poder y posesión. La esperanza de lograr hacer regresar a Susana –y

después de que ésta se recupere– llena por muchos años el vacío de placer de Pedro Páramo. Inalcanzable en su enfermedad, Susana San Juan sigue siendo el objeto de deseo del terrateniente por ser: "Una mujer que no era de este mundo" (133), y por lo tanto, permanece idealizada, al continuar escapando de las redes de poder del cacique, quien no podrá dominarla ni física ni psíquicamente.

La muerte de Susana San Juan supone la pérdida completa del objeto de deseo, del deseo del Otro, constituyendo la prueba fehaciente de la derrota de Pedro Páramo y de su poder. No sólo por la desaparición del objeto idealizado que da sentido a su ser, sino por la reacción del pueblo. Comala, involuntariamente, celebra la pérdida del objeto de deseo, la derrota de su cacique, al no sumarse a la tristeza de Pedro Páramo: el toque de campanas atrae a una multitud de gentes de otros lugares y los que deberían ser días de duelo general por la defunción de "la señora" se convierten, a manera de carnaval bajtiniano, en una feria imparable y excesiva. En represalia, Pedro Páramo se venga[19] de Comala dejando morir al pueblo y sus tierras en la esterilidad.

Desde esta perspectiva mítica la acumulación de la tierra y su explotación no pueden por menos que fomentar el poder excesivo y el abuso, ajenos a la cosmogonía y mitos precolombinos, situación que se repite en las tres novelas analizadas, *Hombres de maíz* de Miguel ángel Asturias, *Los Sangurimas* de José de la Cuadra y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Además, en conjunción con la acumulación y la explotación de la Madre-Tierra, la conversión del otro en sujeto activo, en Yo que fue otro, su poder abusivo sobre el subordinado y el deseo del Otro provocan falta de renovación y destrucción apocalíptica. La imposibilidad regenerativa de las sociedades representadas en estos textos mágicorrealistas hispanoamericanos, muestra de otros muchos, y el papel represor del otro convertido en Yo hace cuestionar, de tal manera, la transgresividad integral del modo.

El poder disciplinario: la Unión Soviética

Como se ha mencionado con anterioridad, en las novelas mágicorrealistas soviéticas se observa una configuración del poder distinta a la que suele plasmarse en las hispanoamericanas, estipulada por el diferente contexto sociopolítico y cultural de la sociedad soviética. Foucault explica en *Society Must Be Defended* que el poder es la

continuación de una relación de fuerza impuesta por la guerra en un momento histórico determinado y que continúa en vigor durante los tiempos de paz en la sociedad civil, reinscribiéndose "in institutions, economic inequalities, language, and even bodies of individuals" (15-16). En la Unión Soviética esta relación de fuerza en tiempos de paz tras la Revolución pretende imponer un nuevo modelo de sociedad e individuo mediante la disciplina y el proceso de normalización. Dicha situación, a escala individual o comunitaria se va a dar tanto en la sociedad rusa como en la de las distintas etnias en un proceso que podríamos denominar de "sovietización".

Las configuraciones de poder varían conforme mudan las relaciones sociales, lo cual no es sorprendente, pues el poder, como señala Foucault: "needs to be considered as a productive network which runs through the whole social body, much more than as a negative instance whose function is repression" (*Power* 119). Sin duda, la represión es uno de los mecanismos utilizados para ejercer el poder sobre el otro, pero la función del poder es adquirir determinados beneficios mediante la dominación del subalterno, lo que puede conseguirse más ampliamente mediante la coacción, la vigilancia, la disciplina y, finalmente, la normalización. Y es precisamente mediante la sovietización, como proceso de normalización –y de rusificación/sovietización en el caso de otros grupos étnicos– como se establecen las relaciones de poder en estos textos mágicorrealistas soviéticos.

No obstante, de manera similar a las obras mágicorrealistas hispanoamericanas, la alteridad y el deseo del "Otro" ocupan un papel preponderante en la configuración de poderes, que en el caso soviético se lleva a cabo mediante la "sociedad disciplinaria".

El mencionado proceso de normalización/sovietización lo encontramos ya en *Zavist'* (Envidia), modelo de realismo mágico urbano temprano. En la novela de Iuri Olesha, publicada en 1927, se plantea un problema de la más viva actualidad en la época como es el de la relación entre la *intelligentsia* pre-revolucionaria y "el nuevo hombre" que se pretende hacer surgir de las estructuras sociopolíticas y culturales que emergen tras la Revolución y la Guerra civil (*Grazhdanskaia voina)*. Escrita durante el período de transición entre el comunismo de guerra y la NEP[20] (Pertsov 112), *Zavist'* presenta un conflicto ideológico de gran alcance en el momento: el problema del individualismo frente al colectivismo y la industrialización de la sociedad.

La primera parte de la novela está escrita a partir de la voz narrativa de Nikolai Kavalerov, que en un estado de lamentable embriaguez yace inconsciente en plena calle, de donde lo recoge Andrei Babichev, quien le da refugio en su casa. A través de Kavalerov el lector adquiere conocimiento de sus relaciones con Andrei Babichev durante el mes que cohabitan bajo el mismo techo y se forma una concepción –si bien mediatizada por la percepción excéntrica de Kavalerov– del resto de los personajes. La descripción que Kavalerov hace de su anfitrión: obeso, glotón, ignorante, "melochen, nedoverchiv i kropotliv, kak kliuchnitsa" (12) [mezquino, desconfiado y meticuloso como un ama de llaves] da cuenta de esta relación, en torno a la cual gira la narración del texto. En la segunda parte de *Zavist'*, relatada por un narrador omnisciente en tercera persona, se desarrolla el vínculo de Kavalerov con Ivan Babichev, el hermano de Andrei, y se establece con más fuerza el antagonismo de los dos grupos de personajes que representan el conflicto del individuo, del intelectual, frente a la colectividad y la normalización soviética. La fuerzas dialógicas en la novela residen en las voces de cada uno de estos personajes dentro de su grupo y la antítesis que constituyen con respecto al contrario.

Estos dos grupos de protagonistas[21] están representados, por un lado, por los intelectuales Nikolai Kavalerov e Ivan Babichev y la amante de ambos, la viuda Anechka Prokopovich; por el otro, por los personajes altamente sovietizados de Andrei Babichev (hermano de Ivan Babichev), su protegido Volodia Makarov y la hija de Ivan, Valia. Considerando ambos grupos inmersos en el contexto del nuevo orden dominante impuesto a la incipiente sociedad soviética, el grupo de Kavalerov podría suponerse el altérico, del yo marginal, en el que la disciplina y la normalización aún no ha calado.

En este tipo de sociedad disciplinaria o normalizada que describe Olesha en *Zavist'* el poder se ejerce mediante la extracción del tiempo y trabajo del cuerpo humano, creando sutiles sistemas de obligación y coerción basados en los principios del bien común y la utilidad del individuo. Es una sociedad que centra su desarrollo exclusivamente en lo material y tangible, desdeñando la creatividad intelectual y el idealismo. Pero, ¿refleja la alteridad sociocultural presente en la novela de Olesha el individualismo altruista y creativo de la verdadera *intelligentsia*? O en otras palabras, ¿no está el lector ante un juego de ambigüedad altérica en el que todos los personajes

sucumben a la alienación de la sociedad disciplinaria de una u otra manera? Porque en *Zavist'* se establece una lucha de poder en la que cada grupo utiliza sus propias armas e intenta someter al otro, repitiéndose la estratificación del poder tradicional y la relación entre el "Yo" que pretende lograr la hegemonía sobre el otro.

En *Zavist'* el grupo de los presuntamente personajes altéricos –teniendo en cuenta el contexto soviético que intenta crear la sociedad "disciplinaria"– recibe un tratamiento pleno con un profundo desarrollo psicológico, en particular el protagonista de la novela, Nikolai Kavalerov. Éste refleja, junto a Ivan Babichev, la intelectualidad desplazada del nuevo orden sociopolítico y cultural de normalización/sovietización y su régimen disciplinario. En la alianza de Kavalerov e Ivan Babichev entra en juego el que ambos son, como lo expresa Tucker:

> [...] erudite, sophisticated, and brilliant. They are marvellous witnesses, capable of detecting concealed meanings that lurk beneath the surface of the physical world. Their acuity is particularly significant in the context of Soviet Marxism, in which the realm of the physical is the only allowable sphere of existence. (12)

Junto a su amante común, la viuda Anechka Prokopovich, este triángulo encarna la ex-centricidad, lo irracional que pretende ser erradicado por la normalización. Es por ello que en la novela de Olesha la esfera sobrenatural del realismo mágico se realiza en relación con estos tres personajes.

Nikolai Kavalerov representa la imaginación, el subconsciente, el mito, el carnaval y lo mágico (Harkins 282) por su vínculo con el mundo invisible y lo microscópico del mundo natural. Su apellido, que significa "caballero", posee claras connotaciones quijotescas y remite a una época lejana, llena de magia y aventuras que choca de pleno con el contexto sociopolítico y cultural del personaje. Concentrado en el detalle, elucubrador, poético e incapaz de convertirse en un "hombre de acción" sovietizado, la alienación de Kavalerov de la sociedad es cada vez mayor. De vasta cultura[22], se considera moralmente superior a Andrei Babichev y al "nuevo hombre", a quienes en su materialismo les está vedado, en opinión de Kavalerov, comprender los principios de la belleza y el bien. El apellido Kavalerov reúne las cualidades intrínsecas del personaje, según lo perciben otros protagonistas de la narración y reconoce el propio Nikolai. Como declara Ivan Babichev: "A familia Kavalerov mne nravitsa: ona

vysokoparna i nizkoprobna. Kavalerov podumal: 'Ja i est' vysokoparnyi i nizkoprobnyi'." (71). [Pues el apellido Kavalerov me gusta: es pretencioso y vulgar. Kavalerov pensó: 'Así soy yo, pretencioso y vulgar'.]

Ivan Babichev se autodefine como el líder de los no-normalizados, "sovremennyi charodei [...] korol' poshliakov" (62) [un mago contemporáneo [...] el rey de los viles], quien al estilo de un maestro o predicador, convierte a Kavalerov en su discípulo-hijo. Se revela contra lo que denomina *zagovor chuvstv* [conspiración de los sentimientos]: adoptando una postura idealista-romántica más acorde con el s. XIX, y proclama la deshumanización del nuevo orden y sus pretensiones de aniquilar los sentimientos, esencia del ser humano. Por ello Ivan Babichev se opone a la normalización de la sociedad que proyecta Andrei Babichev mediante el "Chetvertak"[23], defendiendo, por el contrario, el derecho a la individualidad:

> Tovarischi! Ot vas khotiat otniat' glavnoe vashe dostoianie: vash domashnii ochag [...] On izdevalsia nad kastriuliami vashimi, nad gorshochkami, nad tishinoi vashei, nad pravom vashim vsovyvat' sosku v guby detei vashikh... On uchit vas zabyvat' chto? Chto khochet vytolknut' on iz tserdtsa vashego? Rodnoi dom – dom, milyi dom! (89)
>
> [¡Camaradas! Os quieren despojar de vuestro bien más preciado: vuestro hogar familiar [...] Se ha burlado de vuestras cacerolas, de vuestros pucheros, de vuestra tranquilidad, de vuestro derecho a poner el chupete en la boca de vuestros hijos... ¿Qué os enseña a olvidar? ¿Qué quiere extraer de vuestro corazón? ¡El hogar – el hogar, dulce hogar!]

Como mago-inventor contemporáneo Ivan Babichev inventa su creación maravillosa, la supuesta máquina-asesina "Ofelia", capaz de tener sentimientos y de adquirir invidualismo, la cual contrasta firmemente con los proyectos utilitarios de su hermano Andrei en la producción y control de alimentos. "Ofelia" constituye el ejemplo máxime de la creatividad individual, la idealización de la máquina en oposición a la industria colectiva[24]. Simultáneamente, "Ofelia", máquina más imaginaria que real, adquiere resonancias míticas, introduciendo en la novela el poder de la creación y la creencia en los mitos, la idealización y la oposición entre lo irracional (la magia, la imaginación) y lo racional (el materialismo).

De acuerdo con Rogers, la relación entre Kavalerov, Ivan Babichev y la hija de éste, Valia, contiene episodios con evidentes reminiscencias de los cuentos de hadas. Un ejemplo lo constituye la mañana del domingo en que Ivan (el rey) ofrece (promete la mano) a Kavalerov (el héroe, apuesto y valeroso caballero) su hija Valia (la princesa prisionera) a cambio de ayudar a liberarla de la influencia de Makarov y Andrei Babichev (fuerzas malignas, monstruos), adentrándose por espacios extraños y misteriosos, ajenos al Moscú conocido (79).

También la amante común, la viuda Anechka Prokopovich –descrita despectivamente como una cuarentona gruesa, sucia, grasienta, boba y repulsiva– enlaza con la esfera de lo sobrenatural. Tucker, por ejemplo, encuentra en esta figura elementos de brujería, de magia negra, por las tripas que la viuda cocina en enormes cacerolas misteriosas en un hueco oscuro del corredor, y que remiten a los sacrificios ceremoniales (39). Envuelta en vísceras de animales y seguida constantemente por una multitud de gatos –generalmente asociados con las brujas y los poderes malignos– Anechka representa las fuerzas oscuras, simbolizando asimismo las etapas primigenias en la evolución del ser humano.

Kavalerov, Ivan Babichev y Anechka Prokopovich –el caballero, el mago y la bruja– aparecen como representantes de un mundo en desaparición: tanto de un universo sobrenatural y mágico de leyendas, mitos y relatos maravillosos, de una época en que se valora la creatividad artística. No tienen cabida en el nuevo orden, en el que resultan superfluos y terminan por ser desplazados, recluidos a la otredad en la sociedad disciplinaria. No obstante, esta otredad es ambigua y no les impide participar en la estructuración del poder y desde su Yo imponerse al otro, interviniendo en el engranaje cíclico por la hegemonía.

Por otro lado, Andrei Babichev, Volodia Makarov y Valia simbolizan la sociedad normalizada soviética. Como indica Chudakova, en *Zavist'* estos personajes están representados como siluetas, perfiles, creados a partir de trazos, sin llegar a poseer una naturaleza tridimensional e individualidad propia (64), convirtiéndose en formas mecanizadas de vida programadas por la normalización. De tal manera Olesha diluye la hegemonía de estos personajes sobre los del trío anterior, fomentando la ambigüedad

sobre la alteridad de un grupo con respecto al otro. En la novela de Olesha, Andrei Babichev, Volodia Makarov y Valia encarnan el poder y la disciplina de la nueva sociedad, pero estas figuras "disciplinadas" se satirizan por su materialismo y falta de fines elevados: sufren un proceso de cosificación, convirtiéndose en objetos a usar por el poder disciplinario. A la luz de la lámpara la cara de Andrei Babichev es "pokhozha na glinianuiu krashenuiu kopilku" (20) [parecida a una hucha de barro pintada], enfatizando la practicalidad económica de este miembro del Estado y su utilidad en la configuración del poder. El narrador frecuentemente concentra la imagen de Volodia en la blanca y sólida dentadura que el joven exhibe: "Tseluiu sverkaiuschuiu mashinku zubov obnaruzhival Volodia, ulybaias" (95) [Volodia, al sonreir, mostró toda la maquina fulgurante de su dentadura], con lo que se resalta su espíritu de "hombre-máquina" y se insinúa la destrucción futura que causará su voraz apetito de poder. Valia, la hija de Ivan Babichev, y de la que Kavalerov se enamora, pertenece también a este grupo, pero a diferencia de los otros personajes no está dotada de vida propia[25]. Cual trofeo su valor reside en la juventud y la belleza, en las posibilidades de convertirse en esposa/madre, incubadora de la "nueva raza de ciudadanos soviéticos" en caso de decidirse por Volodia o de la "raza anterior", de preferir a Kavalerov. Es, por lo tanto, un objeto, un recipiente decorativo, a la que se compara con un jarroncito [*vazochka*] (26).

En *Zavist'* la normalización de la "sociedad disciplinaria" soviética aparece como un proceso embrionario en el que está tomando fuerza el adiestramiento del individuo y la sociedad en los nuevos principios normativos. La disciplina y la normalización se muestran como medios más eficaces que la represión y la imposición bruta: la propaganda del orden sociopolítico y cultural naciente da mejor resultados que la coacción directa, como se aprecia en los discursos dirigidos a los trabajadores y en las alocuciones de los personajes normalizados, Andrei Babichev y Volodia Makarov.

La gimnasia, la rutina y el trabajo son las armas del nuevo ciudadano soviético, el *chelovek-mashina* [hombre-máquina]. Andrei Babichev, Volodia Makarov, y Valia representan en *Zavist'* los personajes sovietizados/normalizados que responden a esta disciplina y normativa establecida. Como escribe Volodia Makarov, el "Edison del nuevo siglo" (49), a su benefactor: "Ia –chelovek-mashina [...] Khochu stat' gordym ot raboty, gordym –potomu chto rabotaiu. Chto byt' ravnodushnym, ponimaesh' li, ko vsemu, chto

ne rabota! Zavist' vziala k mashine –vot ono chto! Chem ia khuzhe ee?" (48). [Yo soy el hombre-máquina [...] Quiero estar orgulloso del trabajo, orgulloso porque trabajo. Para ser indiferente a todo lo demás que no sea el trabajo, ¿entiendes? ¡Envidio a la máquina, fíjate! ¿En qué soy peor que ella?]. Estos personajes no sólo están incorporados al sistema dominante, sino que encarnan sus cualidades hasta convertirse en héroes tipificados del modo de escritura que se impone más adelante en el panorama literario soviético, el realismo socialista.

En la figura de Andrei Babichev, y a pesar del hiperbolismo negativista con que lo retrata Kavalerov, el lector adivina características, en principio positivas, de la sovietización como son el trabajo por el bien común, por la nueva sociedad y la rutina disciplinada. De acuerdo con V. Pertsov, en el personaje de Andrei Babichev y la construcción de su proyecto "Chetvertak", Olesha "[...] stremilsa sozdat' obraz polozhitel'nogo geroia, 'delovogo cheloveka'" (39) [ha pretendido crear la imagen de un héroe positivo, de 'una persona de acción']. Trabajador incansable, héroe de la Revolución y de la Guerra civil, miembro del gobierno, al que en los mítines denominan con grandes alabanzas "odin iz zamechatel'nych liudei gosudarstva" (10) [uno de nuestros excelentes hombres de Estado], Andrei Babichev es un entusiasta de la colectivización, del avance de la industrialización y del progreso, entendiendo éste como el acceso común a productos materiales. El sin duda prosaico Andrei Babichev es ignorante en relación con Kavalerov[26], aunque a diferencia de éste es capaz de acciones humanitarias, como albergar a Volodia o al mismo Kavalerov. Desde este punto de vista Andrei Babichev es un personaje "normalizado", si bien no está plenamente inmerso en la ideología del régimen debido a los restos de su humanismo y a la capacidad de duda, cualidades pertenecientes a la época anterior.

La configuración de poder en *Zavist'* se establece bajo la supuesta perfección de esta sovietización normalizada centrada en el bien común y en el progreso. Principalmente está ligada a la figura de Andrei Babichev, pues la profunda satirización con que Olesha envuelve al personaje, su glotonería, gordura hiperbólica y gigantismo carnavalesco al estilo bajtiniano no ejemplifican sino la imagen del poder. Hombre de Estado, defensor de la industrialización por el bien común, organizado e industrioso, el colosal Andrei Petrovich Babichev refleja el ideal del nuevo hombre soviético del futuro.

Pero su actividad creativa se concentra únicamente en la producción de salchichas y embutidos más sabrosos y económicos, siendo su gran objetivo la creación del "Chetvertak", un comedor inmenso y asequible que liberará a las mujeres de la esclavitud en la cocina. Por eso Kavalerov le llama *velikii kolbasnik* [el gran salchichero], en alusión al utilitarismo extremo del personaje y su noción tan prosaica del bien común.

La obsesión maníaca de Andrei Babichev con la comida y la importancia del tema gastronómico enlazan en *Zavist'* con la configuración del poder. Como explica Ronald D. LeBlanc:

> Although gluttonous overeating has often been represented in literary texts as a comic device that helps to sustain the carnivalesque espirit of life affirmation, regeneration, and renewal [...], it is also a deadly "sin" that has traditionally been used for satiric purposes by authors who wish to inveigh earnestly against social, moral, and political excesses. (223)

En *Zavist'* la avidez hiperbólica de Andrei Babichev refleja como en un espejo la voracidad de las inmensas máquinas industriales que transforman todo tipo de restos animales en alimentos procesados. De la misma manera que el individuo destruye materia orgánica para proporcionarse energía (es decir, fuerza, poder), el progreso y la industrialización devoran al ser humano, eliminando su condición metafísica o natural, convirtiéndolo en un producto "disciplinado", preparado para ser devorado por un nuevo régimen que lo normaliza en el interés por lo material y tangible.

La superabundancia gastronómica en la novela de Olesha representa el exceso del valor material y del poder político de las estructuras de la autoridad, concentrados en la figura de Andrei Babichev como representación del Estado soviético. Su feroz glotonería no sólo lo hace capaz de tragarse el mundo, sino que, además, mediante la comida, pretende controlarlo, puesto que "Andrei not only consumes the food of power; he also exploits the power of food" al pretender ser el único en alimentar al pueblo soviético mediante el control de los medios de producción (LeBlanc 224). Por su obesidad, posición destacada en el gobierno y el deseo de cambiar la vida ajena "por el bien común", A. Belinkov compara a Andrei Babichev con los tres gordos autócratas de la primera novela de Olesha, *Tri tolstiaka* (Los tres gordinflones, 1924) (204). El parecido, de acuerdo con Belinkov, no es producto de la casualidad, sino que muestra la aptitud del

mismo tipo de individuo, ya sea en la época prerrevolucionaria o soviética, para alcanzar los puestos importantes en la estructura gubernamental desde los que imponer su poder (204-05). En otras palabras, la sátira que envuelve la glotonería carnavalesca en *Zavist'* indica que la revolución ha degenerado en el "hombre gordo", miembro de la élite en el poder que ejerce la autoridad, una vez más, a expensas de la población.

Ese deseo de controlar la comida se inscribe dentro del proceso de normalización de la sociedad, en el que puede encuadrarse el pretencioso proyecto de Andrei Babichev de crear el archicomedor "Chetvertak", que no es sino la "industrializatsia kukhon'" (10) [industrialización de las cocinas]. En el mitin ante los obreros, se describe la obra máxima del dirigente Babichev:

> On govoril o tom, kakova budet deiatelnost' 'Chetvertaka' [...] –i kakie vygody ot kommunal'nogo pitania. On govoril o pitanii detei: chto, mol, v 'Chetvertake' budet detskoe otdelenie, o nauchnom prigotovlenii molochnoi kashi, o roste detei, pozvonochnike, malokrovii. (87)
>
> [Habló sobre cuál sería la actividad del 'Chetvertak' [...] y de los beneficios de la alimentación comunal. Habló de la alimentación infantil: que en el 'Chetvertak' habrá una sección infantil, acerca de la papilla de leche preparada científicamente, del crecimiento de los niños, de la espina dorsal, de la anemia.]

Con la creación del "Chetvertak" Andrei Babichev –como personificación del poder– no sólo está en posición de vigilar, controlar y regularizar la elaboración de los productos alimenticios, sino también el lugar y la manera de su consumo, ejerciendo un poder total, aunque sutil, sobre la población de esta "sociedad disciplinaria".

Sin embargo, a pesar de su relación con la configuración del poder "normalizador", los restos del humanismo, de los valores anteriores a la Revolución, que se aprecian en la figura de Andrei Babichev impiden su transformación plena en el "nuevo hombre soviético". Por el contrario, dicho desenvolvimiento se revela con notoriedad en su protegido, Volodia Makarov, quien se adhiere férreamente a la construcción de la "sociedad disciplinaria" soviética. Komsomol[27] a conciencia, futbolista profesional, procedente de un centro industrial de provincias, orgulloso, tosco y seguro de sí mismo, Volodia simboliza aún en mayor medida que Andrei Babichev el

idealismo materialista de la nueva sociedad con su falta de sentimientos y su sueño de convertir al ser humano en máquina[28].

La actitud de deferencia de Andrei Babichev hacia Volodia, quien le salvó la vida durante la Guerra civil y por ello lo cría y educa después, y la inversión del rol de "salvador" elimina gran parte de la autoridad de la figura de Andrei Babichev, quien admira a Volodia por su capacidad para convertirse en el "nuevo hombre", ejemplar perfeccionado de la sociedad disciplinaria. Barratt percibe tras la armoniosa relación de Andrei Babichev y Volodia una relación de dependencia y rebelión similar a la que Kavalerov establece con el primero, sólo que a diferencia del envidioso e inofensivo Kavalerov, Volodia puede potencialmente convertirse en una amenaza seria para su benefactor, quien no es consciente del peligro (49). De acuerdo con Barratt, en el personaje de Andrei Babichev Olesha:

> [...] captures the mentality of the revolutionary 'old guard', nineteenth-century humanists at heart, who accepted that their own historical task was complete with the victory of the Revolution, and looked indulgently on the new generation which was rising to take their place. (52)

Asimismo, la intolerancia, falta de humanidad y ansia de rebelión de Volodia contra Andrei Babichev y los revolucionarios ya maduros, –entre los que se incluye su tutor– muestran, para Barratt, al "agressive and uncompromising dictator" (51). Como se desprende de sus conversaciones con Andrei Babichev, Volodia cree firmemente en que el tiempo borra las diferencias entre *zhestokost* [la crueldad] y *velikodushie* [la magnanimidad] y considera a la vieja guardia revolucionaria representante del *burzhuaznii mir* [mundo burgués], situándola fuera de la nueva sociedad normalizada:

> Oni izdevaiutsia nad nami. Stariki briuzzhat: gde vashi novye inzhenery, khirurgi, profesora, izobretateli? Ja soberu bol'shuiu gruppu tovarischei, chelovek sto. My organizuem soiuz. Po sbivaniu spesi burzhuaznomu miru. Ty dumaesh', ia khvastaiu? Ty nichego ne ponimaesh' [...] K nam priedut klaniat'sia. (Olesha 79)
>
> [Se burlan de nosotros. Los viejos gruñen: ¿dónde están vuestros nuevos ingenieros, cirujanos, profesores e inventores? Juntaré un grupo grande de camaradas, de unas cien personas. Organizaremos una unión. Para bajar los humos al mundo burgués. ¿Piensas que me vanaglorio? ¡No entiendes nada! [...] Vendrán a nosotros para reverenciarnos]

De tal manera, en Volodia Makarov se acentúan los rasgos del "nuevo hombre" que enceguecido por la normalización posibilita los crímenes estalinistas de los años 30[29] (Belinkov 207; Barratt 52).

Como se ha indicado con anterioridad, y a pesar de su presunta alteridad y su excentridad de la sociedad disciplinaria soviética, también los personajes no-normalizados –Kavalerov, Ivan Babichev y Anechka Prokopovich– ejercen el poder, convertidos en Yo agentes de la autoridad. En el caso de los dos primeros, Kavalerov e Ivan Babichev, su poder reside en la fuerza de la palabra, en el hecho de que a pesar de su otredad pueden alzar sus voces. Kavalerov, como narrador, posee el poder de la palabra escrita, mediante la cual transmite al lector su interpretación subjetiva de los acontecimientos que describe. Constituye, por lo tanto, un tipo de alteridad privilegiada al asumir una posición central con su autoridad narrativa, negada al grupo de los "normalizados". Ivan Babichev ejerce la autoridad a través del don de la retórica, manipulando hábilmente con su facilidad discursiva a aquellos que lo rodean, incluyendo a los narradores –Kavalerov y el narrador omnisciente de la segunda parte– y, por extensión, al lector, confundido por la disparidad de la oratoria y las acciones del personaje. E incluso Anechka Prokopovich impone su dominio mediante la paradójica atracción de lo abyecto, pues su poder está ligado a la amenaza de la sexualidad depravada simbolizada en la inmensidad y el barroquismo de su cama que funciona como rincón de desenfreno, el cual escapa a la "normalización" y acaba por absorber a Kavalerov e Ivan Babichev[30].

Retomando a Foucault, a través del sujeto que ejerce el dominio y el subordinado que lo desea, las relaciones de poder impregnan toda la estructura de la sociedad, por lo que: "Power must [...] be analyzed as something that circulates, or rather as something that functions only when it is part of a chain" (*Society* 29). Y en dicha cadena en continuo movimiento el deseo de poder del individuo le puede llevar, simultáneamente, a someterse y dominar:

> Power is exercised through networks, and individuals do not simply circulate in those networks; they are in a position to both submit to and exercise this power. They are never the inert or consenting targets of power; they are always its relays. [...] Power passes through individuals. (*Society* 29)

Es así como dentro de su alteridad en la sociedad normalizada soviética, estos Yo agentes del poder –Kavalerov, Ivan Babichev y Anechka Prokopovich– ejercen su dominio sobre el otro según sus posibilidades, tomando parte en la circularidad de las redes de la autoridad. Posiblemente esta es la razón por la que en *Zavist'* Olesha no sólo emplea la sátira en relación con los personajes normalizados, sino también en la representación de los no-normalizados. El deseo de poder, del Otro, del grupo supuestamente altérico y sus cualidades negativas, magistralmente satirizadas por Olesha, diluyen la presunta otredad que parece envolverlos.

El deseo de poder se insinúa en la figura de Ivan Babichev por la retórica y su capacidad creativa, que en parte justificaría su pertenencia a la *intelligentsia*, ligada a la idealización del s. XIX. No obstante, ni Kavalerov, ni el narrador o el lector logra determinar si Ivan Babichev es un intelectual o un charlatán, un genio o un engatusador, un idealista o un corrupto. La descripción que el cínico Ivan Babichev forja de sus hazañas como mago, inventor o ingeniero despiertan dudas, parecen falacias y burlas, leyendas inventadas por su facundia discursiva. Y es precisamente el arte de la palabra la herramienta que Ivan Babichev emplea en la manipulación del otro para lograr sus propósitos. Ivan Babichev predica en las tabernas, ebrio, a una caterva de personajes tan disolutos como él mismo, y no duda en renunciar a su objetivo máximo, la lucha por la supuesta conjura contra los sentimientos del nuevo régimen, y adoptar el conformismo final para abandonarse a las comodidades terrenales que le ofrece Anechka Prokopovich.

Barratt percibe connotaciones bíblicas subvertidas en el personaje de Ivan Babichev (29-30), quien actúa como un "falso Mesías" tanto por su relación con Kavalerov, convertido en discípulo, como por la predicación de premoniciones apocalípticas sobre la nueva época (41). Ciertamente, en una subversión paródica de la traición de Jesús por Judas, es Ivan Babichev quien delata a su discípulo, Kavalerov, ante la policía secreta que lo interroga por su comportamiento poco "normalizado".

También la obesidad de Ivan Babichev sugiere su deseo de poder. Una vez más Olesha hace hincapié en la relación entre la corpulencia y el poder, si bien en comparación con su hermano, el hiperbólico Andrei Babichev, Ivan es solamente *tolsten'kii* [gordito]. De manera semejante a éste, la voracidad de Ivan es síntoma de su

apetito de autoridad y su fuerza destructora: " –la– pozhiratel' rakov. Smotrite: ia ich ne em, ia razrushaiu ikh, kak *zhrets*" (62; la cursiva es nuestra). [Yo soy un devorador de cangrejos. Mírenme: no los como, los quebranto como un *sacerdote pagano*[31]]. Pero a diferencia de Andrei, Ivan no emplea la comida como forma de control, sino el poder de la palabra. Autodefiniéndose sacerdote pagano, rey y mago contemporáneo, y con la creación ilusoria de "Ofelia" Iván pretende obtener el poder mediante la creación y el sustento de mitos en la forma tradicional, pues como explica Tucker: "[t]hose who dominate myth, the substratum or 'base' of culture, dominate society" (24). No obstante, las figuras dominantes con las que se identifica han perdido su preeminencia en el orden soviético, por lo que ex-céntrico a la sociedad disciplinaria, y a sus nuevos mitos, este "gordo menor" sólo puede ejercer su autoridad sobre el otro también desplazado, restringiéndose su poder al círculo periférico de la alteridad: Kavalerov, Anechka y el público de las tabernas.

Kavalerov es un personaje aún más complejo debido a la ambigüedad que se advierte entre su alteridad con respecto a Andrei e Ivan Babichev y la ambición de poder. A pesar de caracterizarse como un caballero, ligarse a la esfera de lo irracional, y ser un narrador privilegiado, Kavalerov recibe un tratamiento paródico: el quijotismo que lo tiñe está reñido con su megalomanía egoísta, naturaleza mezquina y con la conciencia de su propia insignificancia, que lo llevan a actuar en interés propio en vez de en la defensa de fines elevados o del bien. Un ejemplo de esta situación es su relación con Valia. Haciendo honor al apellido que porta, Kavalerov la convierte en su Dulcinea, desplegando en su relato la carga léxica de la literatura de caballerías (Barratt 22-23). No obstante, a diferencia del amor platónico e idealizado de don Quijote, la atracción de Kavalerov hacia Valia es claramente sexual y más sórdida que pura y desinteresada. Además, no puede pasarse por alto su relación con Anechka, a la que maltrata después de haber mantenido relaciones sexuales con ella la noche anterior. Este episodio pone en entredicho la supuesta intelectualidad ascética del personaje. Y no menos, su actitud hacia las mujeres en general, a quienes considera meros objetos sexuales, lo que difiere completamente del amor cortesano del caballero hacia la dama que podría esperarse por el significado de su apellido.

Asimismo, la profundidad intelectual de Kavalerov, su pertenencia a la *intelligentsia* está supeditada a la parodia, pues a pesar de sus palabras grandilocuentes y vanas ilusiones de fama y celebridad, el mismo Kavalerov se confiesa incapaz de realizar alguna creación digna de tales ensoñaciones. Muestra su indignación por tener que corregir los textos materialistas de Andrei Babichev sobre la fabricación de embutidos, pero su ocupación habitual no es menos insignificante y trivial: "Teper' ja pishu repertuar dlia estradnikov: monologi i kuplety o fininspektore, sovbaryshniakh, nepmanakh i alimentakh" (24). [Ahora estoy escribiendo un repertorio para los artistas de variedades: monólogos y cuplés acerca de inspectores de impuestos, damas soviéticas, hombres de la NEP y pensiones de alimentos].

La aparente otredad de Kavalerov ésta marcada por su exclusión del nuevo orden y el desprecio por las actividades de Andrei Babichev, el cual representa los principios de la nueva sociedad. Humillado por su posicionamiento periférico con relación a éste y unos principios que desprecia, Kavalerov da rienda suelta a su rencor hacia la figura y acciones de Andrei Babichev. Además, la alteridad de Kavalerov con respecto a Andrei Babichev está vinculada con la figura del padre[32], con el "Nombre del padre" de Lacan, con la autoridad que le crea sentimientos ambivalentes de dependencia y rebelión. El deseo de ocupar el lugar del Otro, la rivalidad y la rebelión en contra del "Nombre del Padre" aparecen constantemente en *Zavist'* ligados a Kavalerov. Todo, desde sus comentarios acerca de la glotonería y el materialismo de Andrei Babichev a las acciones de la segunda parte dirigidas a su supuesto propósito de matarlo, está impregnado de la rebelión contra la figura del poder, del Padre. Kavalerov intenta desprestigiar a su benefactor ante los ojos del lector. Pero lo que envidia no es sino el poder y la gloria que irradia de Andrei Babichev, que Kavalerov anhela para sí, aunque por medios menos materiales que la creación de un nuevo tipo de embutido:

> On pravitel', kommunist, on stroit novyi mir. Ia ne ponimaiu etoi slavy, chto zhe znachit eto? Ne o takoi slave govorili mne zhisneopisaniia, pamiatniki, istoria... Znachit, priroda slavy izmenilas'? Vezde ili tol'ko zdes', v stroiaschiisia mire? No ia ved' chuvstuviu, chto etot novyi, 'stroiaschiisa mir est' glavnyi, torzhestvuiuschii... Ia ne slepets, u menia golova na plechakh. Menia ne nado uchit', ob'iasniat' mne... Ia gramoten. Imenno v etom mire ia khochu slavy! Ia

> khochu siiat' tak, kak siial segodnia Babichev. No novyi sort kolbasy menia ne zastavit' siiat'.(31)
>
> [Él es un dirigente, es comunista, construye un mundo nuevo. Yo no entiendo esta gloria, ¿qué significa esto? Las biografías, los monumentos y la historia no me hablaban de dicha gloria... ¿Significa que la naturaleza de la celebridad ha variado? ¿En todos los lugares o sólo aquí, en el mundo en construcción? Pero yo siento que este nuevo mundo en construcción es el principal, el triunfante... No estoy ciego y tengo la cabeza sobre los hombros. No es necesario enseñarme, explicarme... Tengo educación. ¡Justamente en este mundo yo quiero la gloria! Quiero brillar como resplandecía hoy Babichev. Pero un nuevo tipo de embutido no me hará resplandecer]

Lo que se aprecia en Kavalerov es el deseo del Otro, del poder del Otro, que lo lleva a una inevitable falta de *jouissance*, pues la búsqueda de la fama y el poder dentro de los principios del individualismo y del idealismo, en la sociedad normalizada soviética, son metas inalcanzables que no puede provocarle sino fracaso y alienación. No obstante, Kavalerov es perfectamente consciente de la situación, por lo que su insistencia en dicha búsqueda podría considerarse una mera justificación a su frustración e insignificancia.

De manera semejante al protagonista de *Zapiski iz podpol'ia* (Apuntes del subsuelo, 1864) de Dostoevsky, claramente su precedente, la alienación de Kavalerov viene determinada en gran parte por las peculiaridades de su carácter –su hipersensibilidad, inestabilidad emocional, pretensiones de superioridad y desarraigo social– y no sólo por el contexto sociocultural y político de la sociedad normalizada soviética.

En conclusión, en *Zavist'* la fisura de la transgresividad del realismo mágico se realiza mediante la ambivalencia de su alteridad, ya que podría decirse que todos los personajes son anti-héroes. La supuesta alteridad de la clase antigua, ex-céntricos a la sociedad disciplinaria, se invierte mediante la "cosificación" de los "normalizados", representantes del nuevo orden. Pero esa alteridad de Kavalerov e Ivan Babichev se ridiculiza al mostrar su mediocridad y falsa vanagloria. De tal manera Olesha critica, por un lado, el individualismo pequeño-burgués pre-revolucionario; por otro, el materialismo colectivo soviético. En términos más universales, en la novela se parodia el idealismo y el

utilitarismo llevados al absurdo. No obstante, como en la gran mayoría de los textos mágicorrealistas el problema esencial en *Zavist'* lo constituye la conversión de la otredad en autoridad: del otro en el Yo que fue otro y su ansia de poder mediante el deseo del Otro, reiterando la estructura de poder en que un siempre Yo hegemónico se impone al subordinado, y que el realismo mágico no llega a impugnar.

Las fisuras que se perciben en el tratamiento de la alteridad en las configuraciones de poder que aparecen en los textos mágicorrealistas soviéticos de minorías étnicas también coinciden, en general, con el esquema de la sociedad disciplinaria que expone Foucault. No obstante, se aprecia una diferencia entre los textos con contenido étnico de estas minorías, pertenecientes, como se explicaba en el capítulo II, al realismo mágico antropológico y aquellos correspondientes al realismo mágico ontológico, ya sea rural o urbano. Esta diferencia consiste en que los primeros no sólo inciden en el proceso de "sovietización" de sus formas culturales, las cuales se transforman o desaparecen absorbidas por la presión de la homogeneidad soviética, sino también enfatizan el proceso de rusificación, estableciendo interrelaciones continuas entre la herencia nacional y el empuje de la modernidad soviética y la cultura rusa[33]. El hibridismo cultural resultante, como se refleja en las novelas mágicorrealistas antropológicas *I dol'she veka dlitsia den'* (Y el día dura más de un siglo) de Chingiz Aitmatov y *Sandro iz Chegema* (Sandro de Chegem) de Fazil Iskander, también forma parte del proceso de "normalización" de la configuración de poder, en el que la hegemonía de lo ruso/soviético se extiende sobre el folclore, los mitos y las formas de vida autóctonas de Kazajstán y Abjasia.

En las dos novelas mencionadas hay una clara tendencia al atavismo autóctono y se reflejan la cosmovisión, los mitos y las leyendas de las minorías étnicas citadas, teniendo como fondo episodios cotidianos de la vida soviética. En *I dol'she veka dlitsia den'*[34] el mito es el hilo constructor, el cual opone el pasado a la falta de espiritualidad de la época soviética y al fenómeno de la aculturación potenciado por la configuración de poder de la sociedad "normalizadora". Para ello Aitmatov combina antiguas leyendas kazajas con elementos de ciencia-ficción y de lo sobrenatural, desarrollando como argumento principal la historia de varios de los personajes del puesto ferroviario del desierto kazajo en un período aproximadamente comprendido entre 1940 y 1970. Por su

parte, Fazil Iskander entrelaza en *Sandro iz Chegema* relatos sobre las costumbres y tradiciones abjasias, la cultura rusa y la forma de vida soviética mediante un gran número de anécdotas que afectan a una amplia gama de personajes relacionados con el héroe principal, Sandro, cubriendo un período histórico que se alarga desde antes de la Revolución hasta los años 70.

En la naturaleza mágicorrealista de ambas novelas se destaca el etnicismo con colorido local y la descripción de lo "exótico" en oposición a la sociedad "normalizada" ruso/soviética. En *I dol'she veka dlitsia den'* la presencia de los camellos, principalmente del enorme Karanar perteneciente a Burannyi Edigei contrasta con la imagen del progreso soviético, representado por los trenes y el cosmodromo. Mkrtchian y Lakshin opinan que: "the camel seemed a symbol of the exotic Asian past, which was now outlived forever" (40) y comparan a Aitmatov con García Márquez y el japonés Kobo Abe por el uso del color local y exótico, de hermosas leyendas y paisajes inusuales (41). En *Sandro iz Chegema* la ambientación local de Chegem y otras zonas vecinas de Abjasia se recrean junto a la figura de Sandro, su familia y las historias intercaladas de otros habitantes de la aldea. Como apuntan Boris Briker y Per Dalgard, en la imagen de Sandro se combinan las características de los personajes del folclore abjasio y del héroe de la novela picaresca (108), que junto a la presencia de mitos y leyendas contribuye a construir un mundo mágico e insólito, específico a Abjasia.

Aitmatov e Iskander, por su educación y lengua de trabajo, son simultáneamente representantes de la cultura de su Kirguistán y Abjasia natales y de la tradición literaria rusa[35]. Ambos escritores escriben las novelas *I dol'she veka dlitsia den'* y *Sandro iz Chegema* durante el período soviético y valoran la cultura rusa y el progreso soviético. Lo que no les impide, sin embargo, defender la conservación del lenguaje y la cultura de las minorías étnicas y criticar el impacto negativo de la sovietización/rusificación en la pervivencia de la identidad nacional kazaja y abjasia[36].

Siguiendo la teoría de Lacan, Kristeva señala que el "ego" se introduce en lo que llama "orden simbólico", opuesto a la esfera imaginaria, y que supone la adquisición del lenguaje y la sintaxis, tejidos mediante toda una red de significados que sustentan el orden social dominante, contrapuesto a lo imaginario[37]. La destrucción de ese orden

simbólico que manipula el lenguaje, y por lo tanto, al sujeto, es para Kristeva lo subversivo, lo radical (citado por Jackson 90). En *I dol'she veka dlitsia den'* y *Sandro iz Chegema*, como reflejo de su contextualidad, el orden simbólico no se destruye, sino que progresivamente se va imponiendo a lo imaginario a través del lenguaje, en este caso, la lengua rusa. Es decir, si bien funciona como vehículo de comunicación entre las distintas etnias de la Unión Soviética, la lengua rusa también sustenta y expande el poder hegemónico de la sociedad soviética/normalizadora y su configuración de la autoridad. El Yo de las minorías étnicas reflejado en el Otro socio-simbólico de la cultura ruso-soviética adopta mediante el lenguaje la cultura ajena, sufriendo un proceso de aculturación, que no es sino parte de la normalización de la sociedad disciplinaria. Esta es la situación que tanto Aitmatov como Iskander representan en sus textos a través de la acción de distintos individuos, quienes desde su alteridad acultural asimilan la cultura hegemónica ruso-soviética en detrimento de las suyas propias, la kazaja en *I dol'she veka dlitsia den'* y la abjasia en *Sandro iz Chegema.*

Aitmatov expone un ejemplo claro de esta aculturación en el episodio del entierro de Kazangap, central en la narración de *I dol'she veka dlitsia den'*. Dispuesto a cumplir con los deseos del difunto y los rituales funerarios ancestrales, Edigei y el resto del curioso cortejo fúnebre se encaminan por el desierto al antiguo cementerio de Ana-Beiit. Pero éste ha sido anexionado al perímetro del cosmodromo soviético y se les prohíbe terminantemente el acceso. Al dirigirse al oficial Tansykbaev en kazajo para que les permita la entrada al recinto, éste increpa a Burannyi Edigai: " –Tovarisch' postaronnyi, obraschaites' ko mne na russkom jazyke. Ia litso pri ispolnenii sluzhebnykh obiazannostei, –poiasnil on, khmuria chernye brovi nad raskosymi glazami" (106). [– Camarada forastero, diríjase a mí en ruso. Soy un oficial en el ejercicio de sus funciones – aclaró, frunciendo las cejas negras sobre los ojos oblicuos]. Por la descripción y el apellido "Tansykbaev" Aitmatov hace hincapié en la nacionalidad kazaja del oficial, quien se niega a hablar en su lengua natal, considerándola inapropiada durante el cumplimiento de sus obligaciones y condenándola a una categoría inferior al ruso. Tansykbaev no sólo adopta la lengua rusa, sino que paralelamente se niega a comprender la importancia de las tradiciones ancestrales kazajas, lo que implica su alto grado de aculturación y adaptación a la cultura ruso-soviética[38], que representa el Otro simbólico

para este personaje. De manera similar al oficial Tansykbaev reacciona Sabitzhan, el hijo del difunto Kazangar, ante la pérdida de la memoria histórico-cultural kazaja y el avance de la rusificación/sovietización y, también, el policía secreto Tansykbaev, quien en todas las leyendas tradicionales recopiladas por Abulatip encuentra elementos útiles en la acusación que formula contra éste.

Más ambivalente es la aculturación en *Sandro iz Chegema,* reflejada en el narrador de la novela, un joven abjasio que vive inmerso en la cultura ruso-soviética –ha estudiado en Rusia, es periodista y después se convertirá en escritor en lengua rusa– y desconoce muchas de las tradiciones de su pueblo, con las que entra en contacto mediante su relación con el anciano Sandro. Desde su posición de narrador ejerce el poder de la palabra escrita en ruso en oposición a la cultura oral abjasia y expone la cultura soviética frente a la de su grupo étnico. Este narrador en primera persona de *Sandro iz Chegema* es representante de la sociedad normalizada, del mundo en progreso frente a la gradual pérdida de la forma de vida tradicional abjasia, en desaparición, y que a menudo describe con tono irónico o nostálgico. Desde su hibridismo cultural, el joven narrador ironiza por un lado el atraso del orden feudo-patriarcal y la rusticidad del pueblo abjasio en relación con el progreso ruso-soviético, pero simultáneamente siente turbación e infelicidad por alejarse de sus raíces, de las tradiciones de sus antepasados y no duda en apuntar los defectos del sistema disciplinario ruso-soviético. No obstante, a pesar de la supuesta superioridad de su Yo agente normalizado por su aculturación e integración en la sociedad disciplinaria ruso-soviética, este narrador recibe un tratamiento burlesco en la novela por carecer de los verdaderos recursos –astucia y fuerza– que llevan al triunfo, a la posición de poder, tanto en la sociedad tradicional abjasia como en la sociedad disciplinaria soviética, lo que intuitivamente comprenden personajes no-normalizados como Sandro. De tal manera, la inclusión del narrador en la sociedad disciplinaria ruso-soviética por medio de la lengua rusa y el uso de la palabra escrita es ambigua, al igual que la alteridad abjasia del astuto Sandro, conocedor de los mecanismos internos de la sociedad disciplinaria y su estructura de poder.

Tanto en *I dol'she veka dlitsia den'* como en *Sandro iz Chegema* los elementos míticos de las leyendas ancestrales insertadas en la narración enlazan directamente con la "realidad" contemporánea al contexto soviético. Como resultado la narración se tiñe de

un ambiente legendario, mientras que los hechos de la leyenda, que se prueban veraces, contribuyen a formular una concepción del mundo en que lo sobrenatural y lo natural, la contemporaneidad y lo eterno se funden en una unidad íntegra. De tal manera, al igual que en el resto de novelas mágicorrealistas soviéticas también en éstas se refleja la configuración del poder y la sociedad "disciplinaria", que se repite tanto en la esfera sobrenatural como en la natural, con lo que se incide en la circularidad de la configuración de poder sobre el subalterno desde la esfera legendaria al mundo "natural" soviético.

Un caso más que evidente lo constituye la leyenda del *mankurt*[39] en *I dol'she veka dlitsia den'*, la cual conecta con el mundo "natural" de Edigei en la época del progreso soviético. En la leyenda un soldado Naiman es capturado por la tribu china enemiga de los Zhuan Zhuan (II-III d. C.) y tras ser convertido en un *mankurt* trabaja como pastor para su amo. El *makurt* no recuerda su propio nombre, Zholaman, el nombre de su padre, Donenbai o reconoce a su madre, Naiman-Ana que viene a liberarlo y a la que mata por orden de su amo. En el momento de morir el pañuelo de ésta se convierte en un pájaro, después llamado Donenbai, que en sus vuelos nocturnos repite las palabras de Naiman-Ana a Zholaman: "Vspomni, chei ty? Kak tvoe imia? Tvoi otets Donenbai! Donenbai! Donenbai!" (39) [Recuerda, ¿de qué familia eres? ¿Cómo te llamas? ¡Tu padre es Donenbai! ¡Donenbai! ¡Donenbai!].

Joseph P. Mozur Jr. considera el relato del *mankurt* una parábola de la represión estalinista en su intento de destruir la memoria histórica[40]. Sin embargo, su significación es mucho más profunda. Como argumenta Mkrtchian esta leyenda es clave para la comprensión global de *I dol'she veka dlitsia den'* por su significado filosófico y su función en la novela, pues juega un papel preponderante en el ámbito organizativo de la diégesis al explicar la parte moderna del argumento, las acciones de los personajes principales y de otros como los Sabitzhan y los Tansykbaevs, carentes de libertad de pensamiento (Mkrtchian 29).

En *I dol'she veka dlitsia den'* Aitmatov aborda las leyendas ancestrales kazajas acercándolas a la contextualidad de Edigei y la vida soviética, estableciendo un puente entre el pasado, el presente y el futuro. De tal manera enfatiza la importancia de las

tradiciones atávicas en la actualidad cotidiana de los kazajos y en sus señas de identidad e insiste en la necesidad de preservar esa herencia cultural en el futuro. Con estos propósitos en mente Aitmatov establece lazos ineludibles entre la leyenda del *mankurt* y el mundo "natural" soviético de los años 70. Primeramente, el lugar en el que se entierra a Naiman-Ana se llama en la región el cementerio de Ana-Beitt, "materinskim upokoem" (39) [el reposo materno], siendo éste el cementerio en el que Burannyi Edigei y el resto del cortejo fúnebre se disponen a enterrar a Kazangap. De ahí la enorme importancia simbólica del cementerio y del significado de la prohibición de cumplir con los rituales funerarios en la novela: si en la leyenda los Zhuan Zhuan imponen la pérdida física de la memoria, la normalización soviética potencia la pérdida de la memoria histórica. Además, la leyenda del *mankurt* adquiere completa veracidad transfigurándose en un episodio histórico cuando Edigei regresa en solitario por la estepa tras haber cumplido con los ritos tradicionales en el entierro de Kazangap y escucha el grito del supuestamente legendario pájaro Donenbai. Es ésta la recompensa a sus esfuerzos por conservar la tradición y la memoria, pues para Aitmatov la memoria es la conciencia y la identidad propia, vitales en el ser humano.

Tanto en *I dol'she veka dlitsia den'* de Aitmatov como en *Sandro iz Chegema* de Iskander se refleja el choque cultural entre la cosmovisión étnica y la imposición de la rusa/soviética, lo que conlleva la permutación de las estructuras sociopolíticas y culturales ancestrales de las sociedades kazaja y abjasia y la transformación del orden tradicional por la configuración de poder de la sociedad disciplinaria soviética. En Chegem, localidad donde principalmente se ambienta la novela de Iskander, la máxima autoridad está constituía por el consejo de ancianos, pero una vez en competencia directa con el poder del *sel'sovet* [Soviet rural], sus atribuciones sagradas se ven seriamente eclipsadas. La colectivización y la creación del koljós, tan ajenos a las formas de vida abjasias, establecen otras formas de relación entre los individuos, los poderes tradicionales locales y el Estado centralizado. También la incorporación de la mujer al mercado de trabajo y los desplazamientos forzosos de grupos nacionales son muestras de los cambios sociopolíticos y culturales que vive Abjasia, satirizados pero simultáneamente descritos con indulgencia humorística por Iskander.

En la novela de Aitmatov un ejemplo de esta metamorfosis propiciada por la sociedad disciplinaria soviética es la desaparición de la forma de vida tradicional de los pueblos de pescadores kazajos a orillas del mar Aral. Como resultado de la forzosa emigración emerge una nueva fuerza laboral a ser integrada dentro de la estructura soviética/normalizante, como en el caso de Edigei y Ukubala,en el ferrocarril. Si esta situación puede considerarse como progreso por el acceso de la mujer al trabajo remunerado, por ejemplo, también supone el desarraigo sociocultural de minorías étnicas y su asimilación en el sistema soviético.

Los métodos para "normalizar la sociedad" son las herramientas del poder usadas por las fuerzas disciplinantes. Estas se manifiestan en *I dol'she veka dlitsia den'* mediante la estructura de vigilancia, métodos de observación, extorsión, creación de pruebas y establecimiento de la culpabilidad. Un episodio prominente al respecto es el de las prohibiciones impuestas a los prisioneros de guerra soviéticos que capturados por los alemanes lograron regresar a la URSS. Representado en la novela por el personaje de Abutalip pone de manifiesto la habilidad del régimen en la vigilancia, fabricación de testimonios y delitos inexistentes, proceso potenciado por el "carrerismo" que los funcionarios de la policía secreta desarrollan a costa de sus víctimas. Como señala Mel'vil' la alteridad de Abutalip, junto a Kazangap y Edigei, está basada en su *dukhovnost'* (espiritualidad) y *gumanizm* (humanismo) (22), en otras palabras, en su rechazo a adoptar la imagen del Otro en detrimento de su propia identidad y su inconformismo en convertirse en un otro paciente frente al poder normalizador ruso-soviético. Precisamente en esa "otredad" se localiza esa gran parte de la población a la que se censura en la novela por su culpabilidad pasiva al preferir mantenerse al margen de los crímenes de su gobierno.

Otro mecanismo normalizador es el trabajo. En la sociedad disciplinaria ruso-soviética el poder extrae el tiempo y el trabajo del cuerpo del individuo de forma sutil, convirtiéndolo en un deber, fuente de orgullo para el trabajador. De acuerdo con Mel'vil' en *I dol'she veka dlitsia den'* el trabajo supone la esencia de la vida, el deber (*dolg*) sagrado ante la sociedad, la familia y el mismo individuo, siendo un objetivo en sí mismo (20). Esta es la actitud de Edigei hacia el trabajo, pues nunca llega a tomar vacaciones y ni siquiera el envolvimiento de sus jefes inmediatos en la delación de Abutalip afecta su

disposición para realizar las labores más pesadas en la estancia ferroviaria. Con ello se muestra no sólo que éste es un personaje positivo, sino que su imagen viene heredada parcialmente del realismo socialista, por lo que a pesar de su otredad étnica y cultural está integrado en la sociedad disciplinaria mediante la moral, la conciencia y el sentido de la obligación.

Por el contrario, la figura de Sandro en *Sandro iz Chegema* escapa al orden normalizador de la configuración de poder soviética: los muchos trabajos realizados por Sandro durante su vida, y su continua función de *tamada*[41] durante décadas, ocupación de gran importancia y prestigio en la sociedad abjasia, no se toman en cuenta en el sistema disciplinario soviético a la hora de recibir una pensión. Como se queja Sandro: "Vydumali kakoi-to stazh, – provorchal on,– mozhno podumat', chto vse eti gody oni menia kormili. Raz chelovek ne grabil, ne ubival, znachit, on zhil trudom..." (46). [Inventaron eso de la antigüedad en el trabajo –gruñó– se podría pensar que todos estos años me alimentaron ellos. Si una persona no robó ni mató, significa que vivió de su trabajo...] Iskander aprovecha este episodio para satirizar la falta de flexibilidad de la sociedad normalizadora soviética con aquellas ocupaciones que no reconoce como "formas de trabajo" auténticas al no compartirlas la cultura rusa. También, para mostrar las fisuras del sistema, ya que el siempre rico en recursos Sandro logra mediante sus amistades influyentes y su picardía la tan ansiada pensión que no consigue por los conductos burocráticos oficiales.

A pesar del contenido étnico, que los diferencia de las otras novelas mágicorrealistas soviéticas ontológicas, en estos textos también perseveran las relaciones de poder entre el Yo, el otro y el Otro. Especialmente importantes son las concernientes al Yo que fue (o es) otro y el deseo del Otro socio-simbólico materializado en el ansia de poder y/o la aceptación plena en el sistema ruso-soviético de la sociedad disciplinaria. En *I dol'she veka dlitsia den'* los miembros de la policía secreta, amorales y carreristas como Tansykbaev, pertenecen a esta categoría. Su celo en el tétrico trabajo que realizan no se debe a sus convicciones, sino a la necesidad de superar la otredad, de identificarse con el Yo agente y lograr más poder (y comodidades) que los otros compañeros. Es así como el deseo del Otro de Tansykbaev se muestra en la envidia que le genera el ascenso de su

compañero y en sus lúgubres reflexiones, que señalan cómo el personaje no duda en crear pruebas contra Abutalip, el otro, en beneficio de su propia carrera:

> Toi zimoi nastal nakonets zdezdnyi chas ego kar'ery [...] teper' otkryvalas' novaia perspektiva. Sovsem ne tak chasto udavalas' dobyt' v glubinke nechto podobnoe delu Abutalipa Kuttybaeva. Vot uzhe povezlo tak povezlo. Da, mozhno skazat', chto v te fevral'skie dni 1953 goda istoria blagovolila k Tansykbaevu; kazalos', istoria strany tol'ko dlia togo i sushchestvovala, chtoby s gotovnost'iu sluzhit' ego interesam [...] Ne stol'ko osoznanno, skol'ko intuitivno, on oshchushchal etu dobruiu uslugu istorii, vse usilivavshei pervostepennuiu znachimost' ego sluzhby, a tem samym vse bolee vozvyshavshei i ego samogo v ego sobstvennykh glazakh, i poetomu ispytyval vozbuzhdenie i pod''em dukha. (57)
>
> [Aquel invierno llegó, por fin, la oportunidad de oro de su carrera [...] ahora se abría una nueva perspectiva. No muy a menudo se lograba conseguir en esos sitios remotos algo parecido al asunto de Abutalip Kuttybaev. Ya había tenido suerte. Sí, podía decirse que en esos días de febrero del año 1953 la historia bendecía a Tansykbaev; parecía que la historia del país sólo existía para servir sus intereses por completo[42] [...] No tanto consciente como intuitivamente sentía este excepcional servicio de la historia, la cual sobre todo reforzaba la importancia trascendental de su trabajo, y con esto se elevaba él mismo ante sus propios ojos y por eso experimentaba agitación y entusiasmo]

Con la descripción del estado de ánimo eufórico en el que se encuentra el representante de la KGB Tansykbaev, Aitmatov refuerza el proceso de normalización/sovietización del personaje mediante su integración en la lengua y la cultura rusas: "I on raspravlial plechi, udovletvorenno napeval pod nos *na chisteishem russkom iazyke*: 'My rozhdeny, chtob skazku sdelat' byl'iu...'" (57; la cursiva es nuestra). [Enderezaba los hombros y con satisfacción canturreaba quedamente *en el ruso más puro*: "Nacimos para que el cuento se hiciera realidad..."]

También Sabitzhan, el hijo de Kazangap, se negativiza en la novela de Aitmatov por pretender convertirse en el Yo-que-fue(es)-otro con sus alardes de alto funcionario ante los trabajadores de la estación ferroviaria. Las apariencias sociales y la imagen creada en el otro son las únicas preocupaciones que manifiesta el cínico y banal Sabitzhan, insignificante secretario avergonzado de sus raíces y su familia por su falta de conexiones. Sabitzhan, al igual que los agentes de la KGB, posee un apetito insaciable

por las posesiones materiales que denotan riqueza y estatus social. Capaz de embriagarse en el duelo de su progenitor, brindando a la salud de los presentes y del Estado, comete una afrenta impensable según la tradición kazaja.

La normalización del personaje de Sabitzhan se enfatiza con su identificación con el Estado, como lo muestra en su brindis. "Vyp'em za nashe zdorov'e! [...] A nashe zdorov'e – eto samoe bol'shoe bogastvo strany. Stalo byt', nashe zdorov'e – gosudarstvennaia tsennost'. Vot ono kak! Ne takie uzh my prostye, my gosudarstvennye liudi!" (12). [¡Bebamos por nuestra salud! [...] Nuestra salud es la mayor riqueza del país. Puede decirse que es de interés estatal. ¡Así es! No somos tan simples, ¡nosotros somos gente de Estado!] El deseo de poder, del Otro, de Sabitzhan es tan intenso que Edigei reflexiona acerca de las consecuencias que tendría para la sociedad el que éste u otros individuos parecidos obtuviesen una posición de responsabilidad:

> A chto, esli takoi chelovek u vlasti okazhetsa – zaest ved' vsiekh, zastavit podchinennych prikydivat'sa vseznaikami, inykh nipochem ne poterpit. On poka na pobegushkam sostoit, i to kak khochetsia emu, chtoby vse v rot emu gliadeli, khotia by zdes', v sarozekach... (12)
>
> [Y qué si una persona semejante llega al poder, atormentará a todos, obligará a los subordinados a fingirse sabihondos, no soportará a otros de ninguna manera. Por ahora hace de recadero y cómo quiere que todos le beban las palabras, aunque sea aquí, en el desierto...]

La naturaleza de *mankurt* contemporáneo de Sabitzhan se manifiesta por su disposición a obedecer como un esclavo, sin ser capaz de pensar por sí mismo (Lakshin 45). Con Sabitzhan y los dos Tansykbaev se advierte del peligro de la sociedad y las generaciones integradas en la configuración de poder disciplinario, interesadas particularmente en los bienes materiales e indiferentes hacia los valores culturales tradicionales. Como el mismo Sabizhtan lo expresa vulgarmente cuando Ediguei le propone hacer algo para evitar la liquidación del cementerio de Ana-Beitt:

> Mne eto sovsem ni k chemu [...] Radi chego? U menia sem'ia, deti, rabota. Zachem mne protiv vetra mochu puskat'? Chtoby otsiuda odin zvonok –i mne pinkom pod zadnitsu? [...] Eto tebe prosto – kto ty? Nikto. A my dlia zadnitsy zhivem, chtoby v rot poslasche popala. (111)

[A mí esto no me interesa para nada [...] ¿Con qué propósito? Tengo familia, hijos, trabajo. ¿ Para qué orinar contra el viento? ¿Para que de aquí hagan una llamada y a mí me den un puntapié en el trasero [...] Para ti es fácil. ¿Quién eres tú? Nadie. Pero nosotros vivimos para el trasero, para que en la boca caigan bocados más dulces]

Uno de los efectos más importantes que genera el poder es el anhelo de detentarlo, provocando el movimiento constante, circular, en la red del poder que imagina Foucault, ocupando, el deseo, un lugar central en las configuraciones del poder. Los resultados de estas configuraciones de poder, de las relaciones entre el Yo, el otro y el Otro se traducen en la perduración de la hegemonía del poder con respecto al otro en forma circular, cíclica que se repite indefinidamente o termina por provocar la destrucción del individuo/colectivo ante la imposibilidad del cambio efectivo. En otras palabras, se requiere una reestructuración total de los deseos del individuo y/o de la sociedad o se produce el cataclismo y la desaparición traumática ante la falta de renovación, ante la incapacidad de la sociedad para reinventarse a sí misma. En los textos mágicorrealistas soviéticos la figura del Yo que fue otro y su deseo del Otro se insertan en la sociedad disciplinaria asimilando el orden normalizador, el cual ni desde las estructuras del sistema anterior de novelas como *Zavist'* ni desde la diferenciación cultural de aquellas con contenido étnico como *I dol'she veka dlitsia den'* y *Sandro iz Chegema* llega a transgredirse. Por el contrario, de manera semejante a lo que se aprecia en los textos magicorrealistas latinoamericanos, con el Yo que fue otro y su deseo del Otro se reitera el movimiento circunférico de las redes de la autoridad en las que se mantiene la alteridad y el poder del Yo que fue(es) otro sobre el sujeto subordinado.

La circularidad del poder: Apocalipsis y falta de reestructuración social

Para Bakhtin la destrucción de lo viejo conlleva el renacer, en su sentido positivo, al posibilitar la regeneración y la risa actúa como arma regenerativa, ya que protege al ser humano del miedo, de la soledad, situándolo más allá de su dimensión espacio-temporal y del poder hegemónico que lo domina, puesto que la risa, de acuerdo con la teoría bajtiniana, trae libertad al ser humano (*Speech Genres*, 134-35). Bakhtin contrapone la risa festiva, abierta, divertida, a la risa cerrada, seria, negativa y satírica, enfatizando el

poder renovador de la primera sobre la segunda (*Speech Genres* 135), pero en todo caso encomia la fuerza transgresiva de la risa en general como herramienta regenerativa.

Indudablemente, la risa, el humor, es una cualidad esencial del realismo mágico y tanto en su forma más festiva –en textos como *Cien años de soledad*, *Siete lunas y siete serpientes*, *Sandro iz Chegema* o *Master i Margarita*– o en su variante más seria y dramática –como por ejemplo en *El palacio de las blanquísimas mofetas* y *Shkola dlia durakov*– tiene una función subversiva con respecto al poder hegemónico, permitiendo, además, un amplio dialogismo que admite la incorporación de las voces altéricas. No obstante, y a pesar del uso intensivo de la risa, del humor, en el realismo mágico estos elementos no llegan a activar la regeneración en el sentido bajtiniano[43] debido a que los textos pertenecientes al modo suelen reflejar una repetición cíclica de las configuraciones de poder y del deseo del Otro, que se traduce en una falta de renovación que deriva en la degeneración y a menudo, en la destrucción apocalíptica de la sociedad.

La manutención de determinadas alteridades –como la de la mujer– y el poder del Yo sobre el otro con el contínuo deseo del Otro impone, a menudo, dicha falta de renovación social en la diégesis del texto mágicorrealista. Como resultado éste se impregna de nostalgia o ansiedad por el pasado, el presente y el futuro, poniendo en evidencia la circularidad destructiva que emplaza el fin del idealismo utópico y de las posibilidades de realización del individuo que la narrativa del modo encierra. En otras palabras, la jerarquización del poder se asimila en la narrativa mágicorrealista como un proceso ineludible tanto en el mundo natural como en el sobrenatural sin que el futuro presagie más que el mantenimiento de la configuración del poder centrado en la relación del Yo, el otro y el Otro.

En la diégesis de los textos mágicorrealistas este fenómeno aparece en una especie de esquematización que tiende a estar presente en la gran mayoría de los mismos: la repetición cíclica de la hegemonía del poder conlleva la falta de renovación social, que desemboca en la imposibilidad de cambio para el individuo, y más a menudo, en la degeneración o la destrucción apocalíptica de la sociedad. Esta situación se plasma, por citar algunos de los textos mágicorrealistas hispanoamericanos, en el cataclismo final de *Cien años de soledad*, en la devastación consciente de Comala en *Pedro Páramo*, en la

desaparición apocalíptica de Ti Noel en *El reino de este mundo*, en la aniquilación del poder familiar en *Los Sangurimas* y en la destrucción del hombre y su obra, vencido por las fuerzas de la naturaleza en *La isla virgen*. En los textos mágicorrealistas soviéticos el esquema de la circularidad destructiva se encuentra, entre otros, en la desintegración de formas de vida campesinas, de la aldea y la naturaleza por los presuntos beneficios de la civilización y el progreso en *Proshchanie s Materoi* (Adiós a Matiora), en la desaparición de los protagonistas como única manera de alcanzar la paz en *Master i Margarita* (El maestro y Margarita), en *Shkola dlia durakov* (Escuela para tontos) con la destrucción del frágil equilibrio mental del protagonista y el mundo que se había forjado, y en *Zhivaia voda* (Agua viva) con el cierre del manantial maravilloso por la incompetencia de las autoridades, que pone fin a las esperanzas de mejora del individuo y la sociedad[44].

Observando este esquema común a tantos textos mágicorrealistas se podría concluir que al reflejar la pérdida de un posible orden mejor que no llega a realizarse, la ruptura con las instituciones, la falta de fe en las utopías y la desilusión con un sistema social que se instala cíclicamente sin permitir el cambio, en el realismo mágico se busca el sentido del presente en el pasado. De tal manera se pone en evidencia la repetición histórica de situaciones y acontecimientos que no tienen por qué variar en el futuro. Estos factores influyen en la representación de una visión del mundo hondamente pesimista, como ocurre con un autor como Rulfo (Larsen 270) y otros como Reinaldo Arenas, Sasha Sokolov y Tatiana Tolstaia.

No toda la crítica comparte la inherencia del pesimismo hacia el futuro de los textos mágicorrealistas. Parkinson Zamora, por ejemplo, mantiene que en *Pedro Páramo* y *Los recuerdos del porvenir* "un 'futuro ideal' es construido como un sistema coherente de justicia política revolucionaria y social" (542). No obstante, la muerte de los protagonistas que podrían impulsar tal futuro –Juan Preciado y Susana San Juan en la novela de Rulfo e Isabel y sus hermanos en el texto de Garro,– el tono desesperanzado que envuelve ambas narraciones y la visión crítica de la revolución mexicana y la revolución de los cristeros contribuyen, por el contrario, a la formación de una visión del futuro sombría, apocalíptica, con la distorsión de la justicia política revolucionaria de acuerdo a los intereses del poder.

Esta falta de confianza hacia el futuro de los textos mágicorrealistas también se extiende al avance del progreso, ya sea en forma del capitalismo y la sociedad de mercado como en *Hombres de maíz* y *Más allá de las islas*, la evolución de la sociedad utópica de Macondo en *Cien años de soledad*, la imposición de cosmovisiones que destruyen las tradiciones ancestrales en *Sandro iz Chegema*, la decadencia de la humanidad de *Prishedshii ottuda* o la creación de una naciente sociedad e individuo como en *Zavist'*. Según se desprende de los textos mágicorrealistas, el avance del progreso genera nuevos desequilibrios socioculturales y no hace sino reiterar la jerarquización del poder y la autoridad del Yo sobre el subordinado[45]. De hecho, y a pesar de las variaciones en la dimensión espacio-temporal, los acontecimientos se repiten cíclicamente, imposibilitando el avance del individuo y de la sociedad: hay una reiteración de los abusos políticos en el regreso eterno del dictador en *El otoño del patriarca*; repetición de caracteres, nombres y errores humanos en *Cien años de soledad*; contínua búsqueda de relaciones de dependencia del Otro por Kavalerov en *Zavist'*, reincidencia en los abusos de poder e injusticias como en *La casa de los espíritus* y *Kys'*, repetición de conflictos en la esfera de lo sobrenatural que afecta al mundo natural, según se ve en *Altist' Danilov* y *Ostorozhno, volshebnoe!*.

Y a pesar de todas estas muestras, los ejemplos más evidentes de la circularidad del poder que previene una evolución verdadera de la sociedad hacia un orden no-jerarquizado de sujetos agentes y subordinados son *El reino de este mundo* de Carpentier, en el realismo mágico hispanoamericano y *I dol'she veka dlitsia den'* de Aitmatov en el soviético.

En *El reino de este mundo* la necesidad y el anhelo de un cambio social se reflejan desde el inicio de la novela con su representación de la sociedad esclavista haitiana. No obstante, como indica Young, todas las rebeliones que acaecen en el texto de Carpentier no derivan en los necesarios cambios sociales, sino en la toma del poder por distintos grupos y en la misma opresión y esclavitud para los antiguos esclavos (59). Las rebeliones de Mackandal y Bouckman no llevan sino a los "cambios" de Henri Christophe y la república mulata, de la que también se premoniza un pronto fin. Para Young esta continua repetición de revoluciones enlaza con la conclusión final de Ti Noel:

la vida del hombre en el reino de este mundo es una continua lucha por un orden mejor (60), en la que no hay progreso, sino búsqueda del mismo (62).

La imposición del europeismo en Sans-Souci y en el régimen mulato responde al deseo del Otro de Henri Christophe y los mulatos en el poder, quienes en su ansia por convertirse en el Yo y dejar de ser el otro consideran necesario asimilar el orden del Otro en detrimento de sus raíces africanas. No obstante, en su deseo del Otro Henri Christophe y los mulatos no sólo imitan las formas culturales europeas, sino también su configuración de poder. Las labores forzadas de Ti Noel y otros muchos "esclavos libres" en Sans-Souci responden a una imposición del trabajo similar a la que Foucault analiza, principalmente, en la industrialización de las sociedades europeas del siglo XVIII (*Power* 203-4). La urgencia de "domesticar" una fuerza trabajadora errante para la industria, que se realiza en la sociedad europea mediante toda una serie de medidas restrictivas, (*Power* 204), también se pone en práctica en las nuevas sociedades de Christophe y los mulatos.

Esta circularidad en las configuraciones de poder debido al deseo del Otro del Yo agente también se destaca en la novela mágicorrealista soviética *I dol'she veka dlitsia den'*. En el texto de Aitmatov la reiteración de la estructura de la autoridad tiene lugar en muy diferentes etapas temporales. Primeramente, en la época lejana de las leyendas tradicionales en la cual la represión patriarcal se impone sobre el subordinado, como en la leyenda del *mankurt*, la de Gengis Khan y el castigo de Erdene y Dogulang por tener un hijo a pesar de la prohibición del líder y el relato sobre el anciano bardo Raimaly-aga, enamorado de una joven, y condenado al encierro por su propio hermano para evitar la vergüenza familiar. En todas ellas el individuo, el otro, es sojuzgado por la autoridad del Yo agente, del Yo que fue otro que detenta el poder y lo emplea en la consecución del deseo del Otro.

Las configuraciones de poder y la represión del otro se repiten en el proceso de normalización de la sociedad con la imposición de la colectivización y sus muchos errores, acontecimientos reflejados en *I dol'she veka dlitsia den'* en la familia de Kazangap y el trauma de este personaje de por vida. Los delegados locales de la colectivización se representan en el papel de Yo que fue otro, subyugando a los miembros de su comunidad. Más tarde, se reitera dentro de la sociedad disciplinaria con

los acontecimientos que se relatan en la novela sobre los años estalinistas tras la Segunda Guerra Mundial y el férreo control estatal impuesto a la población mediante los servicios de seguridad (KGB) con la vigilancia, la denuncia, y los arrestos indiscriminados. La política del terror del período se adecúa a los intereses carreristas de los policías e investigadores de la KGB, quienes no dudan en utilizarla en su propio beneficio, en la satisfacción de su deseo del Otro. Igualmente, la configuración del poder se reitera en la época de los años 70 con la sociedad normalizada ruso-soviética y sus coerciones sobre las culturas minoritarias, como se aprecia en el episodio del entierro de Kazangap. Una vez más se muestra la falta de reestructuración social de la autoridad y el sometimiento de la alteridad –en este caso representada por el individuo de a pie y las culturas minoritarias de la URSS –a la configuración de poder externa que le es impuesta.

Tampoco la predicción del futuro en *I dol'she veka dlitsia den'* es muy esperanzadora ni hace prever cambios en las configuraciones de poder: la parte narrativa de ciencia-ficción de la novela de Aitmatov relata cómo en la era del espacio el deseo de las superpotencias –la Unión Soviética y los Estados Unidos– de continuar detentando el control geopolítico de la Tierra les lleva a defender agresivamente el planeta del orden pacífico, utópico y avanzado de unos extraterrestres que les invitan a mantener contactos desde su planeta. Esta decisión, tomada por los máximos líderes de las dos superpotencias y cuidadosamente ocultada al resto del planeta reafirma, una vez más, el esquema incesante de la alienación del individuo ante la jerarquía de la autoridad.

La circularidad de la red de poder que Carpentier y Aitmatov exponen en *El reino de este mundo* y *I dol'she veka dlitsia den'*, repetida en tan distintas dimensiones espacio-temporales y aún tan similares, muestra la culpabilidad del individuo en la falta de regeneración de la sociedad, ya que la formación del sistema de poder y del Estado son obras suyas. En palabras de Foucault:

> [...] one of the first things that has to be understood is that power isn't localised in the State apparatus and that nothing in society will be changed if the mechanisms of power that function outside, below and alongside the State apparatuses, on a much more minute and everyday level, are not also changed. (*Power* 60)

La culpabilidad ante la moral social y la autoridad del Yo que fue otro no parece llevar al arrepentimiento, sino al exceso del poder en cuanto ese poder se alcanza, ya que

el individuo subyugado por el poder se libera ejerciendo su poder o control destructivo, prohibitivo sobre otros. En cuanto a moralidad y responsabilidad social del individuo resulta interesante la percepción de Freud: no hay una responsabilidad social como tal ni una verdadera ley moral que se siga, sino que la sociedad está basada en el crimen y la culpabilidad de la humanidad es inextinguible (citado por Borch-Jacobsen 33).

Por el hecho de que el crimen y la culpabilidad son los principios básicos de la sociedad en muchos de los textos mágicorrealistas, y teniendo en cuenta las relaciones reiterativas de las estructuras de poder que se aprecian en los mismos y la prevalencia de la figura del Yo que fue otro y su deseo del Otro sobre dimensiones cronotópicas y dialogismos, puede concluirse que la naturaleza transgresiva del modo presenta una fisura más.

El análisis de las novelas realizado en este capítulo ha permitido observar que la conversión reiterada del otro en el Yo agente de poder y la imposición de su autoridad sobre el subordinado no contribuye a la incorporación efectiva de las voces periféricas. Por el contrario, con su transformación en el Yo que fue otro la alteridad de parte de los discursos de la otredad pierden su fuerza, ahogados por la circularidad del poder basado en el deseo del Otro, que resta autoridad a sus voces. Debido a estas relaciones entre el Yo, el otro y el Otro la repetición circular de las estructuras de poder propiciadas por el Yo que fue otro y la falta de renovación del sistema reafirma la estratificación del poder tradicional, insistiendo en la dificultad de su cambio y en la casi imposibilidad de establecer una nueva relación entre el Yo hegemónico y el otro periférico. Todo ello queda patente en los finales apocalípticos o destructivos de los textos mágicorrealistas, alejados de la esperanzadora regeneración bajtiniana.

Notas

[1] El autor emplea todos los medios a su alcance para construir la creación narratoria que entrega al lector. Gran parte de ese juego autor-lector se realiza mediante las voces narrativas. Para Alicia Llarena en el realismo mágico "no sólo la 'voz' del narrador, sino por encima de todo su soberana y particular actitud", van encontrando en el marco teórico de la narración una respuesta al "medio de manipulación más importante, más sutil y más penetrante de la novela" (75). En su opinión, de igual manera que en la literatura fantástica se provocan preconcebidamente determinadas emociones en el lector como miedo, asombro, duda, y extrañeza, entre otras, la "naturalización" de lo sobrenatural del realismo mágico también responde a una intencionalidad determinada: el conseguir un efecto concreto en el lector (77). En otras palabras, el autor como demiurgo del texto crea las relaciones, perspectivas, personajes y voces narrativas según su "conciencia", entendiendo ésta como el tercer elemento que Oscar Tacca introduce en la bipartición de "perspectiva" y "voz" de Genette. Para Tacca, la visión del narrador ("mirada") es el "efecto de la voz del narrador" (32) y la "conciencia" supone la relación entre lo que ve y lo que cuenta, es decir, sus suposiciones, conjeturas, etcétera. También se refiere a la "visión estereoscópica" (polivalente, pluriperspectivada) que incluye, además de la "omnisciencia" del narrador, las versiones subjetivas de los personajes, con lo que en la novela hay diferentes "modos" de "ver" un episodio. El tratamiento de las voces narrativas de Tacca parece deber mucho a la "polifonía" de voces narrativas bajtiniana. También Bakhtin hace referencia a la mediación de la conciencia en la percepción del objeto: "Aquello que en la vida, en la *conciencia*, en el acto, solemos llamar un objeto determinado, tan sólo adquiere su determinación, sus rasgos, en nuestra actitud hacia él: es *nuestra actitud la que define el objeto* y no al revés" (*Estética* 14). En la cadena narrativa todos estos elementos afectan e incluyen al lector, destinatario del discurso, cuya perspectiva ya está predeterminada por el autor (Tacca 161). Siguiendo este esquema, los personajes adquieren gran valor en el entramado narrativo, todo lo que también conlleva, siguiendo la terminología de Tacca, su "mirada", "voz" y "conciencia" (actitud), así como incluyendo la semiología del teatro, sus "gestos" (Llarena 80).

[2] Como se ha mencionado con anterioridad, los conceptos del Yo, otro y Otro empleados en el presente trabajo se utilizan en dos sentidos. Primeramente, como se explica en el capítulo I, el Yo y el otro, con la significación que adquieren en la teoría postcolonial. Pero especialmente en este capítulo V se han tomado los conceptos del Yo, otro/Otro de la teoría lacaniana, que traza las relaciones pre-edipales y edipales que surgen entre el Yo y el Otro. Primeramente Lacan representa al neonato *Ed*, dependiente biológicamente del *autre* (otro), sin ser consciente de su existencia. Es en la fase del espejo (*mirror stage*) cuando éste inicia una relación imaginaria con el otro u otros, representación interiorizada del otro, una especie de ego-ideal. De su identificación con el otro se genera el *moi* (ego, Yo) del niño (citado por Grosz

72-74), es decir, del individuo. Entonces entra en funcionamiento el *Autre* (Otro), que representa la figura del padre simbólico y también el superego, "who intervenes into the narcissistic, imaginary, and incestual structure of identifications and gratifications" (Grosz 74). La relación entre el Yo (ego) y el otro supone la introducción del niño/individuo en lo social y la articulación del subconsciente (*unconcious*). El Otro, a su vez, se localizará en el subconsciente del sujeto (Grosz 74). Ahora el *Es* representa al Yo: "the subject of the discourse of the unconscious" (Grosz 74).

[3] Entendiéndose como víctima al otro en el sentido postcolonial, ex-céntrico a las estructuras de poder y sobre el que la autoridad se ejerce.

[4] Este enunciado necesita ser matizado, pues más que "evitar la historia" lo que pretende el realismo mágico es poner en tela de juicio la versión histórica tradicional invitando al lector a tener en cuenta otras visiones que entran en conflicto con la versión oficialista, siendo éstas las de los vencidos o subordinados.

[5] De acuerdo con Gerald Martin, aunque no se especifican los tipos de formación social en los que viven los indígenas en las primeras partes de la novela, los detalles señalan que son de tipo tribal, con sistemas de clanes (prólogo a *Hombres de maíz*, clxxxvi).

[6] El inicio de la novela de Miguel Ángel Asturias se sitúa en el contexto histórico del siglo XIX, en particular a partir de 1871, cuando se acelera el proceso de supresión de tierras comunales que conlleva la extensión de latifundios y "rancherías" en manos de mestizos o "ladinos". Aunque lo parezca, no describe ya formas socioeconómicas y culturales autóctonas, pues el proceso de "reducción de indios" por el que se les obligó a vivir agrupados en poblaciones con tierras comunales a su alrededor "distribuidas a familias individuales por los 'principales' indígenas" fue un fenómeno artificial llevado a cabo por los colonizadores (Martin, prólogo a *Hombres de maíz* clxvi-clxvii). Por ello, en *Hombres de maíz* se presenta, desde su comienzo, una sociedad indígena alienada y envuelta en un proceso creciente de aculturación.

[7] Como explica Gerald Martin, el término "ladino" "es una definición sólo por exclusión: incluye a todos los que no son indígenas 'puros', o sea, todos los que son lo que un indígena no es; mientras que un indígena sólo puede ser definido en términos de la etnicidad" (clxv).

[8] El mismo apellido "Machojón" ("macho" y el sufijo aumentativo "-ón") enfatiza la cualidad de "macho" de Tomás y su estirpe.

[9] José de la Cuadra fue uno de los miembros del "Grupo de Guayaquil", como Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara y Alfredo Pareja Diezcanseco, núcleo al que después se unieron otros narradores. El Grupo de Guayaquil impulsó significativamente la literatura ecuatoriana del s. XX, dándola a conocer internacionalmente. La publicación de *Los Sangurimas* en 1934, el mismo año en

que su compatriota Jorge Icaza publica *Huasipungo*, novela acerca del indio siervo ecuatoriano, hace referencia al contexto sociopolítico y cultural en que los escritores ecuatorianos vivían inmersos, lleno de cambios culturales e inestabilidad política y social. Ambos textos están escritos en el período tras el golpe de Estado del 9 de julio de 1925, cuando los militares golpistas entregan el poder a autoridades civiles y se inicia un período de desequilibrio político entre la izquierda y la oligarquía, la cual consigue hacerse con el poder en 1938, imponiendo una fuerte estructura oligárquica que se mantendrá hasta la revolución de mayo de 1944 (Rojas 142-46). Como apunta Ángulo, cuando de la Cuadra escribe su novela *Los Sangurimas* el "discurso americanista" –empleado por los escritores latinoamericanos para reflejar la totalidad de la región, su esencia y problemas– está en su punto álgido (70), lo que indudablemente influye en de la Cuadra para representar los conflictos de la zona rural, de los latifundios y las relaciones de esclavitud, poder, explotación y corrupción que en ellas se vive.

[10] González resume los vínculos temáticos que unen las dos novelas en cinco puntos: el establecimiento de un patriarcado; la mitificación del patriarca; la imposición machista del mundo masculino sobre el femenino; el motivo central del incesto, origen y causa de la tragedia final; y, por último, la condenación del patriarca a la locura y a la soledad (742).

[11] Su nombre nunca llega a mencionarse en la novela. El personaje, por lo tanto, adquiere importancia únicamente en tanto su función femenina de "mujer" y "madre", lo que una vez más refleja la alteridad femenina en el texto mágicorrealista analizada en el capítulo anterior.

[12] Según se desprende de la novela don Nicasio ordena a su hijo el coronel Eufrasio Sangurima el asesinato de otro de sus hijos, el doctor Francisco Sangurima. Éste último, abogado, estaba perdiendo un pleito importante relacionado con los títulos de propiedad del latifundio y siendo apoderado del padre, no quería dejar los poderes recibidos. Nicasio Sangurima había dicho: "Yo no me jodo por naidien. Yo hice este abogao: yo mismo lo deshago. Hay que hacer desaparecer al pendejo este" (62). Tras el asesinato "anónimo", Nicasio Sangurima arregla el asunto a su manera: soborna a los concejales y con ello gana el juicio.

[13] Otros posibles habitantes vivos de Comala podrían ser Donis y su hermana, escondiéndose de la sociedad, aunque por la ambigüedad propia de la novela, no se desprende de la narración este hecho con claridad. Por otra parte, tras morir de terror, Juan Preciado ha sido enterrado, presuntamentamente por alguien con vida, aunque quizás podrían haber llevado á cabo la acción los fantasmas que inundan el pueblo.

[14] María Elena de Valdés da por hecho las relaciones incestuosas de Bartomolé y Susana San Juan (497), aunque en el texto éstas sólo se insinúan. Ante las preguntas de Pedro Páramo, Fulgor dice haber visto a Bartolomé San Juan y su mujer "pues por el modo como la trata más bien parece su mujer" (101).

Bartolomé increpa a su hija cuándo ésta lo rechaza y no desea verlo: "¿Qué hemos hecho? ¿Por qué se nos ha podrido el alma? [...] ¿Por qué me niegas a mí como tu padre?" (104). En su estado de demencia Susana parece confundir al padre Rentería con el fantasma de su progenitor:

> –Entonces adiós, padre –contestó ella–. No vuelvas. No te necesito.
>
> Y oyó cuando se alejaban *los pasos que siempre le dejaban una sensación de frío, de temblor, y de miedo.* (114; la cursiva es nuestra)

[15] María Elena de Valdés percibe en la obsesión de Pedro Páramo por Susana San Juan no solamente la psicología machista del poder presente en la sociedad mexicana, sino, además, reminiscencias de la herencia precolombina de México: en su opinión en el personaje de Susana San Juan se encuentran presentes "the attributes of the Nahuatl goddess Chantico, an earth-mother figure who embodies the burning water symbolism" (497). De Valdés apoya su afirmación en el hecho de que en sus recuerdos Pedro Páramo asocia a su amada con la lluvia, que tiene conexiones con el calor del sol y el agua quemada nahuatl de la diosa agrícola de la fertilidad (497).

[16] Desde esta perspectiva, Susana San Juan también representa la alteridad femenina que veíamos en el capítulo anterior tanto como prisionera de su padre en la aislada mina "La Andrómeda" como en el medio asfixiante de Comala custodiada por Pedro Páramo.

[17] La tierra tiene un significado especial en la novela de Rulfo: el poblema del campesino y del reparto de la tierra en México parecen estar presentes en la concepción de la tierra y la simbiosis de ésta con los muertos, quienes incluso se funden con ella, como la hermana-amante de Donis. La tierra, la naturaleza, adquieren formas utópicas, paradisíacas al recordar su estado previo a la apropiación brutal o indebida por caudillos u hombres sin escrúpulos como Pedro Páramo. La tierra respetada forma parte de la vida y muerte del ser humano y está presente en las creencias y tradiciones de las civilizaciones indígenas.

[18] Aunque nos estamos centrando en la figura de Pedro Páramo por cuestiones temáticas y de espacio, sería interesante analizar la pérdida del placer en la identificación del Yo con el Otro planteada por Žižek y Stavrakakis en los personajes de Susana San Juan y Dolores Preciado, de los que, en particular, se conocen sus recuerdos, es decir, su percepción del pasado.

[19] De acuerdo con Chanady, la venganza, tema universal de la literatura, adquiere connotaciones especiales en Rulfo: no simboliza una perspectiva positiva del mundo en la que la víctima inocente se venga del poderoso malvado, sino que a menudo se convierte en "un acto casi gratuito en que el vengador actúa sin darse cabalmente cuenta de su acto." (*Reterritorialización* 258-59) De manera inconsciente, el pueblo de Comala se venga de su cacique festejando la muerte de Susana San Juan sin darse cuenta de ello.

[20] Según ya se ha explicado, la NEP (Nueva Política Económica, establecida en el período comprendido entre 1921 y 1927) supuso una liberación socioeconómica con respecto a la etapa anterior. La empresa privada y el comercio se permitieron hasta cierto punto. No obstante, críticos como A. Belinkov opinan que el papel de la NEP en la historia de la literatura soviética se ha exagerado (189-90).

[21] En la ambigüedad altérica de estos dos grupos de personajes con respecto al otro ninguno de ellos adquiere la simpatía completa del autor y el lector: ambos parecen estar frente al espejo, reflejando los defectos de la nueva y antigua sociedad, huyendo de las idealizaciones. La profunda satirización que Olesha despliega en la creación de ambos órdenes se pone de manifiesto en el hecho de que subraya los aspectos más negativos de éstos. No obstante, la crítica se ha inclinado por uno u otro grupo dependiendo de factores ideológicos y políticos. En la URSS, por ejemplo, se ha defendido el nuevo orden, mientras que los estudios occidentales se han inclinado por el antiguo. Janet G. Tucker dedica una buena parte de su monografía sobre *Zavist'* a este tema, a pesar de terminar adoptando el punto de vista "occidental". Para obtener más información acerca de las posiciones de la crítica ver también Barrat 2-6.

[22] Las referencias a personajes o acontecimientos de obras de la literatura universal son frecuentes en las intervenciones narrativas de Kavalerov. Además de mostrar la cultura del personaje, para Andrew Barratt este hecho justifica en Kavalerov: "the difficulty of distinguishing between the real world and the world of his imagination" (19).

[23] El "Chetvertak" es el proyecto de Andrei Babichev, un macrocomedor en el cual será posible almorzar por la módica suma de veinticinco kópeks, un cuarto de rublo. Andrei Babichev acaricia el sueño de lograr con el "Chetvertak" que en las casas particulares se deje de cocinar y todo el mundo se alimente en su comedor. Para su hermano, Ivan Babichev, este proyecto conlleva la colectivización del espacio más sagrado y privado del individuo.

[24] En *Zavist'* "Ofelia" podría representar al hombre devorado por la máquina de su creación, en referencia metafórica al "nuevo hombre" y su ansia por destruir los valores anteriores y sustituirlos con el progreso y la industrialización. El tema de la máquina que se revuelve contra su creador tuvo una gran popularidad en las primeras décadas del siglo XX y se desarrolló en distintos medios artísticos como la literatura y el cine. Un año antes de la publicación de *Zavist'* aparece en Alemania la película de Fritz Lang *Metrópolis* (1926), sobre el futuro, y en la que un robot amenaza con destruir el orden social. En *Literature, Technology and Magical Thinking, 1880-1920* Pamela Thurschwell analiza la manera en la que los enormes adelantos tecnológicos que aparecen desde mediados del siglo XIX –teléfono, telégrafo y otros– estimularon la imaginación colectiva de la época, que los relacionó con lo oculto (10-15). El tema de la creación de una máquina que obedece a su dueño y que en un momento determinado se rebela contra éste y comienza su carrera asesina enlaza con numerosas novelas fantásticas del siglo XIX como *Frankenstein*

(1818) de Mary Shelley, pero también con el mito de Prometeo de *Paraíso perdido* (1667) de John Milton y, principalmente, con las *Metamorfosis* de Ovidio.

[25] Para Marietta Chudakova el personaje de Valia es un: "[...] model', lishennaia samostaiatel'naia zhizni, postavlennaia v strogo opredelennom rakurse lish' dlia togo, chtoby ee narisovali [...] Ona spetsialno ostavlena avtorom, chtoby Kavalerov rasgladel ee i peredal nam slovami" (63-64). [[...] modelo, despojado de vida independiente, puesta en un rígido y determinado ángulo solamente para que la dibujen [...] Está especialmente creada por el autor para que Kavalerov la observe y nos transmita [su imagen] discursivamente].

[26] Si bien tampoco el lector llega a saber hasta qué extremo este personaje es ignorante, pues los comentarios acerca de la ignorancia de Andrei Babichev los recibe mediatizados por la percepción sumamente subjetiva de Kavalerov. Por el contrario, del texto se desprende que Andrei Babichev procede de una familia de cultura media-elevada, habla alemán fluidamente y vivió exiliado en París en la época zarista durante un período indeterminado. Todo ello lo sitúa en una posición cultural distinta a la que Kavalerov o él mismo proyectan.

[27] Komsomol: abreviación de *kommunisticheskii soiuz molodezhi* (Unión de Juventudes Comunistas). Así se denominan los miembros de la asociación.

[28] Barratt alude a las significaciones tan provocativas de su nombre: Volodia, de Vladimir, procede de la misma raíz que *vlast* (poder, fuerza); Makarov, del griego *makaria* que significa "disparate, insensatez" (Barratt 49), haciendo alusión al peligro que conlleva la alianza de la fuerza y la insensatez para la sociedad en su conjunto.

[29] A diferencia de Kavalerov y Andrei Babichev, quienes se dirigen uno a otro formalmente utilizando usando la forma *Vy* (Usted), Volodia Makarov y su protector emplean exclusivamente el *Ty* (tú) en su relación. El uso del estilo formal entre los primeros denota la asimetría jerárquica y la distancia existente entre ellos. Por el contrario, el empleo del estilo informal de Volodia y Andrei Babichev señala su grado de familiaridad (Volodia se ha criado con Andrei Babichev). No obstante, el tuteo de Volodia a Andrei Babichev también connota que se considera un igual a éste, a quien salvó la vida, y a quien, en parte, está otorgando la posibilidad de observar de cerca el nacimiento de la nueva sociedad, del nuevo hombre soviético.

[30] Por otro lado, la caída de Kavalerov e Ivan Babichev en la inmensa y alusiva cama de Anechka puede interpretarse como su capitulación ante la normalización/sovietización de la sociedad, y su entrega a la vulgarización y materialización de los sentimientos, es decir, al nuevo orden.

[31] En el texto el término *zhrets*, aparte de su significado directo, "sacerdote pagano", podría intensificar la cualidad devoradora de Ivan Babichev por su semejanza con el verbo *zhrat'*, de uso coloquial, que significa zampar, jalar. El hecho de que el mismo personaje se denomine a sí mismo un sacerdote pagano coincide con las interpretaciones de mago y falso Mesías que se han sugerido.

[32] Harkins apunta que el apellido Babichev, de *baba* (mujer, vulgarismo ruso) arrastra significaciones de hermafroditismo en Andrei e Ivan (287). Para Barratt, ésto supone una alusión a la cualidad femenina, a la protección maternal que Kavalerov busca en los dos hermanos Babichev, Andrei e Ivan (88). Estas connotaciones del apellido Babichev concuerdan con la acepción de Rogers de que Andrei Babichev "in his dominating role as nurturer, guardian, and mentor, indeed resembles an Earth Mother or her male surrogate" (68), apoyada en lo que el crítico percibe como "Babichev´s sexual attraction to young men" (70). Además de éstas, el apellido Babichev también se presta a otras interpretaciones discursivas, como el ser mujeriego, cualidad presente en el personaje de Ivan Babichev, según su romance con Anechka y otras aventuras que él insinua en la novela. Rogers considera que "Kavalerov suffers in the Terrible Mother´s presence" (71) en su relación con Andrei Babichev, considerando "the Terrible Mother or Earth Mother" según el arquetipo de Jung. De acuerdo con Jung: "this essentially matronly personage has primordially engendered the hero and nurtured him as a child but would keep him forever confined and subordinate", intentando destruirlo cuando éste pretende independizarse (Rogers 6-7). No obstante, la rivalidad/dependencia que Kavalerov entabla con sus protectores parece adecuarse más a la relación con la figura del padre: con Ivan comparte amante y cama, a la viuda Anechka Prokopovich; en cuanto a Andrei, envidiará la atracción sexual que supuestamente éste despierta en todas las mujeres, acusándolo incluso de pretender seducir a Valia. También la relación establecida entre Andrei Babichev y Volodia Makarov contradice la acepción de Rogers de la personificación del arquetipo jungiano de la "Madre Tierra o Madre Terrible" en Andrei Babichev por cuanto espera la independencia y el desarrollo del potencial soviético de su protegido. Es más, como Rogers mismo señala, "Makarov actually manipulates and controls Babichev" (72).

[33] Los nuevos valores se establecen en la era soviética, de ahí que el empleo del término "sovietización" se considere adecuado. No obstante, el hablar de un proceso de rusificación es un poco problemático, ya que los valores de la sociedad soviética normalizante también varían de los rusos tradicionales y se imponen a éstos. A pesar de ello, el empleo del ruso como vehículo de comunicación entre todos los pueblos señala la preponderancia de esta cultura sobre las de las demás etnias, es decir, mediante el idioma ruso se produce la sovietización, lo que nos permite, de tal manera, denominar el proceso de rusificación/sovietización.

[34] Curiosamente, la crítica soviética, o por lo menos una parte considerable de ésta, evita cuidadosamente comentar los motivos de la cultura nacional en la novela o el uso de lo sobrenatural, enfatizando, sin embargo, la presencia de temas como el humanismo, la posición del ser humano en el universo y la espiritualidad en *I dol'she veka dlitsia den'*. A este respecto ver, por ejemplo, los trabajos de Dmitriev y Ovcharenko, o Mel'vil'.

[35] Levon Mkrtchian, por ejemplo, rememora su conversación con Aitmatov sobre *I dol'she veka dlitsia den'* en la que el escritor comenta la influencia de *Crimen y castigo* de Dostoevsky en su novela (26) y Levchenko encuentra en la obra las huellas de García Márquez, junto a las de Dostoevsky, Gogol y Bulgakov (198). Karen Ryan-Hayes analiza la relación paródica –en el sentido que le da Linda Hutcheon de diálogo y distancia crítica con el modelo inicial para apoyar determinados propósitos del autor– entre el relato de la mula narradora de Khabug en *Sandro iz Chegema* y el caballo narrador en el cuento "Kholstomer" de Tolstoi, señalando el texto de Tolstoi como precedente claro de la historia intercalada por Iskander (227-29).

[36] Como muestra Levchenko, Aitmatov en numerosas ocasiones hace apología del bilingüismo (6), por lo que en *I dol'she veka dlitsia den'* el escritor no denuncia el uso de la lengua rusa en vez de otras minoritarias, puesto que él cree que como lenguas literarias y orales pueden emplearse conjuntamente, sino la imposición del ruso en detrimento de la cultura kirguiza (107-11), o de la lengua y cultura kazajas en la novela.

[37] A lo imaginario "subversivo", pues también insertan lo imaginario religioso que sustenta y asegura un orden social jerarquizado,"conveniente", diseminándolo como el natural, "eterno" y espontáneo (Jackson 89-90).

[38] Dicha aculturación se ve reforzada por el uso de los pronombres *Ty* (tú) y *Vy* (Usted) en *I dol'she veka dlitsia den'* en los diálogos entre Burannyi Edigei, los otros trabajadores del puesto ferroviario, Sabitzhan y el oficial Tansykbaev. El uso de estos dos últimos del informal *Ty* al dirigirse al anciano Burannyi Edigei denota su irreverencia por las tradiciones y la falta de respeto por los ancianos en la nueva sociedad "normalizada".

[39] *Mankurt*: un ser humano tornado en esclavo leal mediante cierta tortura por la que pierde completamente la memoria. A la víctima, abandonada en el desierto y maniatada, se le pone un gorro de piel de camello fresca sobre el cráneo rapado. Conforme se va secando el gorro encoge, presionando fuertemente el cerebro. La víctima fallece o se convierte en mankurt.

[40] Mozur asocia la leyenda con el cambio del alfabeto árabe al latino y luego al cirílico en kirguizo, forzado por las autoridades soviéticas entre 1928-1941 y los intentos estalinistas a inicios de los

años 50, a raíz de las buenas relaciones de la URSS y China, de eliminar la épica kirguiza de transmisión oral *Manas*, en la que se alaba la victoria kirguiza sobre los invasores chinos (113-15). No obstante, como constata Porter con su breve comentario acerca de las raíces lingüísticas del kirguizo, por su apropiación del kazajo, "it could be said that the Kirghiz had no written language of their own until after the Russian Revolution" (54) y la primera novela kirguiza no apareció hasta 1937-1938 (58), por lo que el cambio de alfabeto no tendría en sí tanta importancia como pretende otorgarle Mozur, pues no existía aún una literatura escrita desarrollada en kirguizo.

[41] Maestro organizador de brindis en todo tipo de acontecimientos sociales como bodas, funerales y celebraciones varias.

[42] La referencia a la historia se debe a que Abutalip, además de ser prisionero de los alemanes en Baviera, forma parte de un grupo que logra escapar y lucha junto a los partisanos yugoslavos hasta el final de la guerra. En plena Guerra Fría el hecho de haber caído prisionero y no haberse suicidado es ya considerado un crimen. Las tensas relaciones entre la URSS y Yugoslavia, país que adopta una política independiente bajo el mandato del presidente Tito y que termina por abandonar el "Pacto de Varsovia" confieren mayor actualidad histórica al caso de Abutalip, rápida y convenientemente convertido en un espía por Tansykbaev.

[43] Otra de las razones por las que la regeneración bajtiniana no está presente en los textos mágicorrealistas se debe a que éstos están más cerca del paradigma postmoderno que de la tradición medieval y renacentista que examina Bakhtin.

[44] Como excepciones a dicha circularidad apocalíptica común a tantos textos mágicorrealistas cabe destacar *Pegii Pes, begushii po kraem moria* (El perro pinto que corre junto al mar) de Aitmatov, que por su contenido y desarrollo no se adecua al esquema, y *Hombres de maíz* de Asturias. En la novela del autor guatemalteco la circularidad de la configuración del poder y el deseo de poder del Yo que fue otro sobre el subalterno está presente, pero no se incide en el final apocalíptico o destructor generalmente compartido por las novelas mágicorrealistas. En *Hombres de maíz* la esperanza se mantiene con el regreso de Goyo Yic, María Tecún y su familia a la tierra, a las tradiciones. Mientras que el hombre blanco ha perdido el presente y el pasado, el indígena de Miguel Ángel Asturias puede encontrar la salvación regresando a los orígenes: "In contrast to the white man's superficial edifice, the institutions and laws of Mesoamerican man stand as the emblems of a rich tradition that defines and sustains him" (Prieto 125). Si bien la asimilación de Nicho Aquino y otros personajes del sistema del Otro (del hombre blanco) justificaría una interpretación menos positiva del final de la novela.

[45] Incluso un gran número de los elementos narrativos del modo sirven de plataforma a dicha repetición cíclica y falta de renovación de las configuraciones de poder. Entre otros, el tono denota un

cierto desencanto, melancolía, pesimismo, nostalgia o angustia en el subtexto soterrado bajo la capa de humor transgresivo; la esfera sobrenatural suele reflejar un orden jerarquizado similar al del mundo natural; y los personajes se embarcan en una reiterativa repetición de errores, de tiranías y abusos del poder.

Conclusiones

El objetivo del presente trabajo ha sido mostrar que, a pesar de que el realismo mágico socava el discurso hegemónico y posee un indudable poder subversivo, también reafirma aspectos del discurso dominante. Con este propósito en mente se ha analizado la manera en que se reinscriben determinados discursos hegemónicos en un alto número de textos mágicorrealistas. En particular hemos basado nuestra discusión en el tratamiento textual de la alteridad femenina y la ideología falocéntrica, la jerarquización del poder mediante la circularidad en las relaciones entre el Yo, el otro y el Otro Simbólico y la estructura apocalíptica circular cargada de pesimismo que no pronostica ninguna reestructuración sociopolítica futura. En el nivel metatextual se han examinado aspectos que enervan la naturaleza subversiva del realismo mágico como su transformación en *best-seller* y la evolución diacrónica del modo en tanto su escritura como recepción.

El análisis de estos componentes del realismo mágico en textos pertenecientes a literaturas tan dispares como la hispanoamericana y soviética, ha servido, además, para averiguar la validez más universal de los mismos. Asimismo, nos ha permitido confirmar la naturaleza internacional del realismo mágico al advertir que a pesar de la disparidad existente entre las dos literaturas y sus realidades sociopolíticas y culturales, éstas también poseen un elevado número de elementos en común: su posición periférica con respecto a los centros hegemónicos culturales europeos y norteamericanos, la necesidad de conservar la cultura autóctona ante el avance de una cultura mayoritaria o impuesta, la recuperación de la memoria histórica y la búsqueda de la identidad propia.

La comparación establecida entre los textos mágicorrealistas hispanoamericanos y ruso-soviéticos ha sido especialmente fructuosa por cuanto se realizó sobre la base de realismos mágicos "desiguales": uno internacionalmente reconocido o canonizado, como el hispanoamericano, y otro desconocido e incierto como el ruso-soviético. El haber trazado la historia del realismo mágico soviético y analizado los textos mágicorrealistas rusos-soviéticos a la par con el realismo mágico hispanoamericano nos ha permitido establecer puntos en común entre la manifestación del modo en ambas literaturas. Entre otros, el origen centroeuropeo, la innovación estilística, la recuperación de lo irracional y de las tradiciones ancestrales y la mezcla de elementos subversivos con la ratificación de

determinados discursos dominantes que aparece en un elevado número de textos mágicorrealistas.

El asentar las bases teóricas e históricas de este modo de escritura en los primeros capítulos nos permitió más adelante centrarnos en el tratamiento del discurso del poder en los textos mágicorrealistas. El cumplimiento de nuestro objetivo resultó facilitado por una estructuración de la tesis cuidadosamente planeada, que podría definirse como irregular: los dos primeros capítulos fueron más descriptivos; el tercero fue descriptivo, teórico y analítico; los dos últimos se centraron particularmente en el análisis de los discursos hegemónicos en los textos mágicorrealistas.

El recuento histórico del desarrollo del modo, expuesto en los dos primeros capítulos, nos ha posibilitado realizar una comparación inteligible entre el realismo mágico hispanoamericano y el ruso-soviético. La cronología que González Echeverría sugiere en *Alejo Carpentier. The Pilgrim at Home* para el realismo mágico hispanoamericano también ha resultado adecuada para la esquematización histórica del modo en la URSS. Como se ha desprendido de la comparación efectuada, las raíces del modo en ambas literaturas parten del contexto europeo de los años 20 con la acuñación del término *Magischer Realismus* de Franz Roh y la revista *900. Novecento* de Massimo Bontempelli. La "resurrección" del término y el modo de escritura en 1948-49 por Uslar Pietri y Alejo Carpentier coincidirían, a grandes rasgos con la recuperación de esta forma de escritura por Bulgakov en *Master i Margarita* (El maestro y Margarita). La estabilización del realismo mágico durante el "boom" de la literatura hispanoamericana concordaría con la publicación de *Master i Margarita* en 1966-67 y el uso de elementos mágicorrealistas en la denominada "prosa urbana", "prosa cotidiana" *(byt)* y *derevenskaia proza* (prosa rural) en el período 1960-80.

Una vez que demostramos que nos encontrábamos ante un mismo fenómeno cultural, desarrollado en un espacio temporal semejante, y tras el análisis de un corpus importante de textos mágicorrealistas hispanoamericanos y ruso-soviéticos, se pudo responder a la serie de interrogantes sobre el potencial subversivo del realismo mágico formulados al inicio del presente trabajo.

Primeramente nos preguntábamos si el realismo mágico había conservado la naturaleza subversiva, el espíritu contestatario que había tenido en sus primeros tiempos según la intencionalidad de su autor o si por el contrario los textos mágicorrealistas habían perdido el empuje inicial al convertirse muchos de ellos en *best-sellers*. A estas cuestiones se ha contestado en el capítulo III enfocando el fenómeno del realismo mágico desde una perspectiva metatextual.

Para Franco, una de las ironías del pluralismo es que hasta "el compromiso se convierte en mercancía" (97). En esta concisa cita se resume, en nuestra opinión, la evolución sufrida por el realismo mágico. Desde la aparición de *Hombres de maíz* de Asturias, *El reino de este mundo* de Carpentier y *Cien años de soledad* de García Márquez hasta textos como, entre otros, *La casa de los espíritus* de Allende o *Como agua para chocolate* de Esquivel, el modo ha perdido la tremenda fuerza subversiva de sus inicios. La aparición de estas primeras novelas en el panorama literario hispanoamericano supuso una revolución en toda su extensión: entre otros muchos aspectos, por el contenido, el estilo, la composición, el lenguaje, la construcción de los personajes y la enorme riqueza de su metanarrativa. Por ejemplo, con la figura de Melquíades en *Cien años de soledad* se retoma la tradición de las Crónicas, la literatura cervantina y, entre otros elementos metanarrativos de la novela, hay referencias a la Biblia y al barroquismo de Carpentier. Dentro de un contexto de luchas sociopolíticas y cambios culturales, la recepción de los textos mágicorrealistas en aquellos años se percibía en estos primeros textos mágicorrealistas a partir del compromiso sociopolítico y cultural. Convertido el realismo mágico en fórmula de éxito masivo, latinoamericanizado y exotizado estratégicamente por la mercadotecnia, la carga subversiva inicial del modo se ha cauterizado. Así ocurre con la demanda actual de obras mágicorrealistas, convertidas en *best sellers* y despojadas de la frescura inicial del modo de escritura. A este respecto, por ejemplo, Franco critica la comercialización de autores consagrados como García Márquez y Vargas Llosa y la disminución de la calidad de las obras de escritoras como Allende, centrada en las ventas y la comercialización más que en la mejora artística de su escritura (103).

En el panorama soviético, del éxito de *Zavist'* (Envidia) de Olesha en los años veinte se pasa a la censura de este tipo de escritura hasta la década de los años 60, cuando

se publica *Master i Margarita* y los elementos mágicorrealistas irrumpen en las obras literarias soviéticas. En este contexto, el realismo mágico constituyó una forma transgresiva de escritura con respecto al realismo socialista. No obstante, su reaparición coincide con los períodos de distensión sociopolítica y cultural del régimen soviético del momento y parte de las ideas que el modo desarrolla, por ejemplo en la *derevenskaia proza* (prosa rural), son aquellas por las que postula el gobierno. Por ello, el realismo mágico ruso-soviético podría considerarse un modo subversivo ambivalente, puesto que está dentro de los límites permitidos por la censura. Esta afirmación viene respaldada por el hecho de que la crítica literaria extranjera, que orientaliza y exotiza la cultura soviética y presta gran atención a las obras transgresivas, no ha demostrado por este tipo de escritura excesivo interés.

Otro de los interrogantes que planteábamos se centraba en la recuperación de las voces marginales en los textos mágicorrealistas. Como la crítica ha postulado, en muchos de éstos se rescatan las voces de segmentos ex-céntricos de la población como indígenas, pueblos colonizados u otros sectores despojados del poder. No obstante, nos preguntábamos si era ésta una recuperación de todas las alteridades de la sociedad o un rescate "selectivo" de ciertas alteridades convenientemente emplazadas en una coyuntura sociocultural predispuesta para su discusión. A esta cuestión se ha dedicado el capítulo IV.

Para contestar a dicha pregunta se ha analizado el tema de la alteridad femenina en un número representativo de textos mágicorrealistas hispanoamericanos y ruso-soviéticos. Dentro de un marco teórico feminista se exploró la representación de la mujer en estas obras. Desde la idealización romantizada de las mujeres del Valle en *La casa de los espiritus* de Allende a la representación machista de la mujer en *Sandro iz Chegema* (Sandro de Chegem) de Iskander y la vaga presencia de algunos personajes femeninos en *I dol'she veka dlitsia den'* (Y el día dura más de un siglo) de Aitmatov, se adscribe la ideología falocéntrica mediante el énfasis en la dependencia femenina de la figura masculina. Igualmente, nuestra exploración nos ha permitido llegar a la conclusión de que la figura femenina se representa en los textos mágicorrealistas mediante estereotipos y arquetipos tradicionalmente patriarcales. Por ejemplo, el estereotipo de la mujer como enlace con lo irracional y la naturaleza que se aprecia en *Proshchanie s Materoi* (Adiós a

Matiora) de Rasputin y de la "femme fatale" o la mujer que intenta escapar al destino predestinado por su género en *Los recuerdos del porvenir* de Garro.

Además de en otras novelas, también se han analizado los arquetipos de la mujer traidora (personificada en la figura de La Malinche en el contexto hispanoamericano, en particular en el mexicano) en *Los recuerdos del porvenir* y en *Siete lunas y siete serpientes* de Aguilera Malta; la mujer madre en *Pegii Pes, begushii po kraiam moria* (El perro pinto que corre junto al mar) de Aitmatov; la mujer virgen en *Siete lunas y siete serpientes* y *Zavist'*; la mujer bruja en *Master i Margarita* y *Altist' Danilov* (El viola Danilov) de Orlov; la mujer castradora en *Como agua para chocolate* y *Siete lunas y siete serpientes*; y la mujer fatal en *Master i Margarita*. Junto a estos estereotipos y arquetipos se han explorado otros elementos como la inscripción de la mujer a los espacios típicamente considerados femeninos, la representación del cuerpo de la mujer y la negación del orgasmo femenino.

Todos estos elementos aquí detallados nos han permitido concluir que un elevado número de textos mágicorrealistas hispánicos y soviéticos mantienen la alteridad femenina y su posición subordinada en el orden patriarcal como un fenómeno natural y no social. En otras palabras, en el realismo mágico la alteridad u otredad femenina se perpetúa al mantener los estereotipos de la cultura falocéntrica que presuponen la posición subalterna de la mujer *per se*. Esto posibilita cuestionar la existencia del "hilo femenino" que Faris aprecia en los textos del realismo mágico y también del denominado "feminismo mágico" que postulan críticos como Menton.

Por consiguiente, es posible ahora responder que en el realismo mágico se deconstruyen determinadas alteridades, mientras que otras se asientan en su discurso, como es el caso de la alteridad femenina. Este fenómeno, en nuestra opinión, se debe a la propia ideología del autor y, además, al ambivalente poder transgresivo de este modo de escritura.

En el capítulo V se ha discutido el tercero de los interrogantes planteados acerca de la naturaleza subversiva del realismo mágico: la relación entre el Yo hegemónico y el otro periférico, es decir, la jerarquización y las estructuras de poder en los textos mágicorrealistas. El propósito de esta discusión fue mostrar que si bien las voces de los

subalternos se dejan oír en la narrativa mágicorrealista, las relaciones de poder no llegan a subvertirse, sino que se ratifican como algo inevitable en la sociedad. Empleando como marco teórico la noción freudolacaniana de las configuraciones de poder establecidas entre Yo, el otro y el Otro y el concepto del poder normalizante o de la "sociedad disciplinaria" de Foucault, nuestro propósito se ha llevado a cabo mediante dos líneas de análisis.

Primeramente, se ha examinado la manera en que la incorporación del otro al discurso dominante ha derivado en su transformación en el Yo agente del poder y las implicaciones resultantes de este proceso: la perpetuidad de la estructura jerárquica y de las formas de autoridad. En este punto se han observado diferencias entre los tipos de configuración del poder encontrados en las novelas mágicorrealistas hispanoamericanas y las soviéticas. Las hispanoamericanas tienden a representar una sociedad rural, generalmente preindustrial, en la que la autoridad y la represión se ejercen de manera directa sobre el individuo. Las fuentes del poder están basadas en la propiedad, particularmente de la tierra, la retención de la autoridad local y el abuso del subordinado. Dentro de estas relaciones de poder, el deseo del subordinado es sortear su alteridad y transmutarse en el Yo hegemónico, perpetuando el caciquismo y el servilismo en la sociedad. Estos factores se han expuesto en la diégesis de distintos textos mágicorrealistas hispanoamericanos, principalmente, en *Los Sangurimas* de José de la Cuadra, *Pedro Páramo* de Rulfo y *Siete lunas y siete serpientes*. Como excepción se ha analizado *Hombres de maíz* de Asturias.

Por su parte, los textos mágicorrealistas soviéticos reflejan una sociedad industrial en la que el poder y la represión se ejercen mediante la imposición de la "sociedad disciplinaria" con sus mecanismos de vigilancia, coacción y control del sujeto. En esta "sociedad diciplinaria" o "de normalización" se despliega una forma de control sutil y pleno, de la que el individuo no siempre es consciente. Esta configuración del poder que comparten un elevado número de textos mágicorrealistas soviéticos se ha analizado en mayor detalle en la novela urbana *Zavist'* (Envidia), en *I dol'she veka dlitsia den'* (Y el día dura más de un siglo) dentro de la *derevenskaia proza* (prosa rural), y en *Sandro iz Chegema* (Sandro de Chegem) en la prosa de contenido étnico.

Las diferencias apreciadas entre ambas literaturas podrían explicarse por las disparidades sociales existentes entre las sociedades de estas dos regiones geográficas. La sociedad soviética, más industrializada, tiende a reflejarse como tal en las obras mágicorrealistas; las sociedades de los países hispanoamericanos, con un importante componente rural y una industria menos desarrollada, suelen ser representadas de esa manera en los textos hispanoamericanos. A pesar de esta diferencia, las formas de autoridad y la estructura jerárquica persisten prácticamente inmutables con la transformación del otro en el Yo detentor del poder en los textos mágicorrealistas de las dos literaturas.

En segundo lugar se ha analizado la manera en que el reiterativo deseo del Otro convertido en la autoridad del Yo imposibilita la transformación de la sociedad, que mantiene íntegras las estructuras de poder y con frecuencia se desintegran ante la incapacidad de modificación. Esta falta de renovación social se ha explorado en la diégesis de distintas novelas, pero en particular detalle, en *El reino de este mundo* de Carpentier y *I dol'she veka dlitsia den'*. Como resultado de nuestro análisis cabe indicar que en los escritos mágicorrealistas se refleja un mundo altamente pesimista, que no es sino la representación desilusionada de la "realidad" histórica y sociopolítica de su contextualidad. Este fenómeno se manifiesta en la destrucción apocalíptica de *Cien años de soledad, El reino de este mundo, Pedro Páramo, La isla virgen, Más allá de las islas y El palacio de las blanquísimas mofetas* en el panorama hispanoamericano; en el soviético, en *Shkola dlia durakov* (Escuela para tontos), *Kys', Proshchanie s Materoi, Master i Margarita, Zavist'* –en cuanto al desmoronamiento del mundo de Kavalerov– y *Zhivaia voda* (Agua viva).

Además, como se ha mostrado en este capítulo, la compenetración de esferas –sobrenatural y natural– del realismo mágico no hace sino repetir el esquema "natural". La esfera sobrenatural que forma parte del mundo mágicorrealista está tan inmersa en las configuraciones de poder como la esfera "natural", manifestando una estructura jerárquica similar del sistema. La explicación de este fenómeno podría encontrarse en que la recreación de la esfera sobrenatural está basada en tradiciones culturales y etnocéntricas que reflejan un orden social conservador asentado en principios como la obediencia, el respeto, un orden jerárquico establecido, y el patriarcado. De tal manera, lo

sobrenatural introduce elementos subversivos en el orden natural, pero al mismo tiempo lo reitera.

Para concluir, creo que al haber respondido a estas preguntas a lo largo de mi trabajo se ha demostrado la tesis inicial, que en el realismo mágico se reafirman discursos hegemónicos, si bien una de las claves del éxito del modo ha sido su potencial subversivo.

Por último, quisiera destacar el valor de este trabajo y su contribución al campo de la crítica literaria contemporánea del realismo mágico en distintos aspectos. Primeramente, por abrir un nuevo campo de investigación como es el del realismo mágico soviético. En la búsqueda exhaustiva de estudios sobre el realismo mágico soviético sólo se halló un puñado de artículos sobre un escritor u obra soviética en particular, pero ningún trabajo extenso sobre el tema. Esta circunstancia, que exigió una enorme labor investigadora en la escritura de la presente tesis, es también prueba de su novedad y permite, además, concluir, que este estudio constituye el primer trabajo comparativo serio sobre el realismo mágico soviético. En él no sólo se afianza la prácticamente desconocida existencia del realismo mágico en la Unión Soviética, sino que se descubre su enorme riqueza al analizarse a partir de distintos enfoques.

El presente trabajo se sitúa dentro del marco crítico del realismo mágico de mayor actualidad, que enfatiza la internacionalidad del modo mediante la comparación del realismo mágico de distintas literaturas y el hispanoamericano. Un ejemplo conspicuo de este proceso es el volumen de artículos editado por Lois Parkinson Zamora y Wendy Faris. Nuestra contribución a dicho campo ha residido en abrir un nuevo frente de investigación, como es el de las conexiones del realismo mágico soviético y el hispanoamericano. Pero, además, nuestra aportación ha consistido en abordar la discusión del realismo mágico explorando el modo a partir de perspectivas aún sin examinar o poco exploradas. El análisis del realismo mágico como construcción discursiva "orientalista" y "latinoamericanista" es una de ellas y abre nuevos frentes en el estudio del modo a nivel metatextual teniendo en cuenta la evolución diacrónica del mismo.

La crítica no ha dispensado demasiado atención al estudio comparativo del tratamiento de la figura femenina y a la postulada existencia de un realismo mágico

femenino. De hecho, la única monografía trascendente sobre la cuestión del realismo mágico femenino es el trabajo de Wendy Faris. Por ello, la deconstrucción de la figura femenina, el análisis de los estereotipos de la mujer y la discusión del realismo mágico femenino que se lleva a cabo en el presente trabajo supone una importante aportación al discurso crítico del modo: al examinar aspectos poco explorados del realismo mágico, impulsa el debate sobre el mismo hacia otras avenidas. Finalmente, la exploración del discurso del poder –estudiado sobre todo en la novela de la dictadura en el ámbito hispanoamericano y la literatura disidente en la URSS– en el marco crítico del realismo mágico posibilita nuevas interpretaciones y lecturas de los textos mágicorrealistas dentro de un debate ya iniciado.

Bibliografía

Fuentes primarias hispanoamericanas

Aguilera Malta. *Siete lunas y siete serpientes.* México: Fondo de cultura económica, 1970.

–. *La isla virgen.* México: Editorial Grijalbo, 1978.

Aira, César. *El sueño.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1998.

Allende, Isabel. *La casa de los espíritus.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1985.

Arenas, Reinaldo. *El palacio de las blanquísimas mofetas*: Caracas: Monte Ávila Editores, 1980.

–. *El mundo alucinante* Barcelona: Montesinos, 1981.

Asturias, Miguel Ángel. *Hombres de maíz.* Edición crítica. Prefacio de Jean Cassou. Texto establecido por Gerald Martin. México; Madrid: Fondo de cultura económica, 1981.

Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo.* Barcelona : Editorial Seix Barral, 1969.

De la Cuadra, José. *Los Sangurimas.* Prólogo de Agustín Cueva. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1972.

Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate.* Barcelona: Mondadori, 1990.

–. *La ley del amor.* Barcelona: Plaza & Janés, 1995.

García, Cristina. *Soñar en cubano.* Trad. Marisol Pales. New York: Ballantine Books, 1994.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad.* Madrid: Cátedra, 1991.

Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir* México: Joaquín Mortiz, 1963

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo.* México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

Yánez Cossío, Alicia. *Más allá de las islas.* Quito: Imprenta del colegio técnico "Don Bosco", 1980.

Fuentes primarias ruso-soviéticas.

Aitmatov, Chingiz. *Pegii pes, begushii po kraiam moria*, 1977. www.lib.ru

–. *I dol'she veka dlitsia den'*, 1980. www.lib.ru

Bulgakov, Mijail. *Master i Margarita.* Moskva: Khudozhestvennaia literatura, 1973. www. Lib.ru

Iskander, Fazil. *Sandro iz Chegema.* Russkaia klassika XX veka. Moskva: Eksmo-Press, 1999.

Krupin, Vladimir. *Zhivaia voda.* Moskva: Khudozhestvennaia literatura, 1980.

Olesha, Iuri. *Zavist'* Oxford: Pergamon Press, 1969.

Orlov, Vladimir. *Altist' Danilov.* Otrazhenie 20 vek. Moskva: Olimp, 1999.

–. *Bubnovii valet.* Moskva: Izdatels'tvo Olimp, 2001.

Platonov, Andrei. *Volshebnoe kol'tso: Skazki.* Moskva: Sovetskaia Rossia, 1970.

Rasputin, Valentin. *Proshchanie s Materoi.* Moskva: Molodaia gvardia, 1980.

Sokolov, Sasha. *Shkola dlia durakov* Ann Arbor, Mich. : Ardis, 1983.

Sokolova, Natalia. *Prishedshii ottuda.* Moskva: Sovietskii Pisatel', 1965. www.lib.ru

–. *Ostorozhno, volshebnoe!* Moskva: Sovietskii Pisatel'. 1980.

Tolstaia, Tatiana. *Kys'*. Moskva: Podkova. Inostranka, 2001.

Fuentes secundarias

Aitmatov, Chingiz. *V soavtorstve s zemleiu i vodoiu...: ocherki, stat'I, besedy, interv'iu.* Frunze: Kyrgystan, 1978.

Alatorre, Antonio. "La *persona* de Juan Rulfo." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos.* XXII, 2 (1998): 165-77.

Alexis, Jacques Stephen. "Of the Marvellous Realism of the Haitians." *The Post-colonial Studies Reader.* Ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. New York: Routledge, 1995. 194- 98.

Alzate Cadavid, Carolina. *Desviación y verdad. La re-escritura en Arenas y la Avellaneda.* Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1999.

Anderson Imbert, Enrique. *El realismo mágico y otros ensayos.* Caracas: Monte Ávila, 1976.

Ángulo, María Elena. *Magic Realism: Social Context and Discourse.* New York: Garland P, 1995.

Apukhtina, V. A. *Sovremennaia sovetskaia proza 60-70e gody.* Moskva: Vysshaia shkola, 1984.

Attebery, Brian. "Fantasy as Genre, Mode, Formula." *Fantastic Literature: A Critical Reader.* Ed. David Sandner. London: Praeger, 2004. 293-309.

Bakewell, Peter. *A History of Latin America. Empires and Sequels 1450*-1930, Oxford: Blackwell Publishers, 1997.

Bakhtin, Mikhail. *Tvorchestvo Fransua Rable.* Moskva: Khudozhestvennaia literatura, 1965.

–. *Estética de la creación verbal.* Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1985.

–. *Speech Genres and Other Late Essays.* Trad. Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.

–. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación.* Trad. H. Kriúkova y V. Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.

–. *Problemy tvorchestva Dostoevskogo.* Sobranie sochinenii. Tom II. Moskva: Russkie slovari, 2000.

Barratt, Andrew. *Yuri Olesha's Envy.* Birmingham Slavonic Monographs. Birmingham: University of Birmingham, 1981.

Bartow, Joanna R. "Isolation and Madness: Collective Memory and Women in *Los recuerdos del porvenir* and *Pedro Páramo.*" *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 18.1 (1993): 1-15.

Bautista Gutierrez, Gloria. *Realismo mágico, cosmos latinoamericano.* Santafé de Bogotá, DC.: Librería-Editorial América Latina, 1991.

Belinkov, Arkadii. *Sdacha i gibel' sovetskogo intelligenta. Iurii Olesha.* Madrid: Ediciones Castilla, S.A., 1976.

Bellini, Guiuseppe. *Mundo mágico y mundo real: la narrativa de Miguel Ángel Asturias.* Roma: Bulzoni Editore, 1999.

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire; A Lyric Poet in the Era of High Capitalism.* Trad. Harry Zohn. London: NLB, 1973.

Bessière, Irène . *Le Récit fantastique: la poètique de l'incertain.* Paris: Larousse, 1974.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture.* London, New York: Routledge, 1994

Bilbija, Ksenija. "Spanish American Women Writers: Simmering Identity Over a Low Fire." *Studies in Twentieth Century Literature* Winter 20.1 (1996): 147-65.

Blasier, Cole. *The Giant's Rival. The USSR and Latin America.* Pittsburgh: University of Pitsburgh Press, 1983.

Bobes Naves, María del Carmen. *La novela.* Madrid: Síntesis, 1995.

Bordo, Susan. "Feminism, Foucault and the Politics of the Body." *Feminist Theory and the Body. A Reader.* Ed. Janet Price y Margrit Shildrick. New York: Routledge, 1988.

Bravo, José Antonio. *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual.* Lima: Ediciones UNIFE, 1984.

Bravo, Víctor. *Magias y maravillas del continente americano. Para un deslinde del realismo mágico y de lo real maravilloso.* Caracas: La casa de Bello, 1988.

Briker, Boris y Per Dalgard. "Sandro iz Chegema i magicheskii realizm Iskandera." *Scando-Slavica* 30 (1984): 103-15.

Brown, Deming. *Soviet Russian Literature since Stalin,* Cambridge: Cambridge University Press 1978.

Brown, Edward J. *Russian Literature Since the Revolution.* Cambridge: Harvard University Press, 1982.

Camayd-Freixas, Erik. "Problemas de la poética de Carpentier." *Texto crítico* 8 (2001): 51-72.

Carpentier, Alejo. *Tientos y diferencias.* Montevideo: ARCA, 1967.

–. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo.* Madrid: Siglo Veintiuno, 1981.

Cassirer, Ernst. *Language and Myth.* Trad. Susanne K. Large. New York: Dover Publications, 1946.

Castillo, Debra A. *Talking Back. Toward a Latin American Feminist Literary Criticism.* Ithaca: Cornell University Press, 1992.

Castillo Durante, Daniel. *Los vertederos de la Postmodernidad. Lieratura, cultura y sociedad en América Latina.* Ottawa Hispanic Studies 23. Ottawa: Dovehouse Editions Canada and Universidad Nacional Autónoma de México: 2000.

Castro-Klarén, Sara, ed. *Narrativa Femenina en América Latina: Prácticas y Perspectivas Teóricas/ Latin American Women's Narrative: Practices and Theoretical Perspectives.* Madrid: Iberoamericana: 2003.

Chanady, Amaryll Beatrice. *Magic Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy.* New York: Garland, 1985.

–. "La reterritorialización de los temas 'universales' en la narrativa de Juan Rulfo." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* XXII, 2 (1998): 253-64.

Chernaia N. I. *Realisticheskaia uslovnost' v sovremennoi sovetskoi proze.* Kiev: Naukova Dumka, 1979.

Chiampi, Irlemar. *El realismo mágico: forma e ideología en la novela hispanoamericana.* Caracas: Monte Ávila Ediciones, 1983.

Chudakova, Marietta O. *Masterstvo Iuria Oleshi.* Moskva: Izdatel'stvo "Nauka", 1972.

Costa Lima, Luiz. *Control of the Imaginary: Reason and Imagination in Modern Times.* Trad. Ronald W. Sousa. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

Cros, Edmon. "Desde la epopeya villista al sinarquismo: análisis sociocrítico de 'El llano en llamas'." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* XXII, 2 (1998): 215-24.

Cypess, Sandra M. "The figure of La Malinche in the Text of Elena Garro." *Contemporary Women Authors of Latin America: Introductory Essays and New Translations.* Ed. Doris Meyer and Margarita Fernández-Olmos. New York: Brooklyn College Publications, 1983. 117-35

Da Cunha-Giabbai, Gloria. "La realidad y la palabra en *El reino de este mundo.* Actualidad del pensamiento utópico latinoamericano." *Journal of Hispanic Philology* 18 (1993): 39-50.

Danow, David. *The Spirit of Carnival: Magic Realism and the Grotesque.* Lexington: University Press of Kentucky, 1995.

Davies, Lloyd. *Isabel Allende. La casa de los espíritus.* London: Grant & Cutler Ltd., 2000.

De la Campa, Román. *Latinamericanism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Delbaere, Jeanne. "Magic Realism : The Energy of the Margins." *Postmodern Fiction in Canada*, ed. Theo D'haen y Hans Bertens. Amsterdam : Rodopi, 1992. 75-104.

De Valdés, María Elena. "Sexuality and Insanity in Rulfo's Susana San Juan." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* Spring 18.3 (1994): 491-501.

Dio Bleichmar, Emilce. "Sexualidad y género: nuevas perspectivas en el psicoanálisis contemporáneo." *Revista de Psicoanálisis* Julio 11 (2002): Internet. http://www.aperturas.org/11dio.html

Dmitriev, V. y A. Ovcharenko. "Vo imia idei-vo imia cheloveka." *Voprosy literatury* 9 (1981): 50-57.

Dobrenko, Evgeny. *The Making of the State Reader. Social and Aesthetic Contexts of the reception of Soviet Literature.* Trad. Jesse M. Savage. Stanford: Stanford University Press, 1997.

Durix, Jean-Pierre. *Mimesis, Genres, and Post-colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism.* New York: Saint Martin's Press, 1998.

Ericson, Edward E. Jr. *The Apocalyptic Vision of Mikhail Bulgakov's The Master i Margarita.* Studies in Slavic Language and Literature. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1991.

Erofeeva, G. "Obraz prebyshe vsego." *Voprosy literatury* 10 (1982): 191-95.

Escaja, Tina. "Reinscribiendo a Penélope: mujer e identidad mejicana en *Como agua para chocolate.*" *Revista Iberoamericana* 192 (2000): 571-86.

Ette, Ottmar ed. *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentacion.* Ed. Frankfurt: Vervuert Verlang, 1992.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks.* Trad. C. L. Markmann. New York: Grove Press, 1967.

Faris, Wendy B. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative.* Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

Felman, Shoshana. "Women and Madness: The Critical Phallacy." *Diacritics* 5.4 (1975): 2-10.

Fernández, Antonio. *Historia del mundo contemporáneo.* Barcelona: Ediciones Vicens-Vives, 1987.

Ferreros, Juan Ignacio. *Fundamentos de sociología de la literatura.* Madrid: Cátedra, 1980.

Flax, Jane. *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West.* Berkeley: University of California Press, 1990.

Flores, Angel. "Magical Realism in Spanish American Fiction." *Hispania* 38 (1955): 187-92.

Foster, E[dward] M[organ]. *Aspectos de la novela.* Madrid: Debate, 1983.

Foucault, Michel. *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings. 1972-1977.* Ed. Colin Gordon. Trad. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham, Kate Soper. New York: Panteon Books, 1980.

–. *The History of Sexuality. An Introduction.* Vol.1. Trad. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1990.

–. *"Society Must Be Defended." Lectures at the Collège de France, 1975-76.* Trad. David Macey. New York: Picador, 2003.

Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in México.* New York: Columbia University Press, 1989.

–. *Marcar diferencias, cruzar fronteras.* Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996.

–. "From Romance to Refractory Aesthetic." *Latin American Women's Writing. Feminist Readings in Theory and Crisis*, ed. Anny Brooksbank Jones y Catherine Davies. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1996. 226-37.

–. "Rulfo y *ressentiment*" *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* XXII, 2 (1998): 270-83.

Freud, Sigmund. *Three Essays on the Theory of Sexuality.* Trad. James Strachey. London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1974.

Frye, Northrop. *The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society.* London: Methuen, 1970.

Galeano, Eduardo. *Open Veins of Latin America. Five Centuries of the Pillage of a Continent.* Trad. Cedric Belfrage. 25th Aniversary Edition. New York: Monthly Review Press, 1997.

Genis, Aleksandr. "Russkii Borges." *Novyi Mir* December 12 (1994): 214-19.

Genette, Gerard. *Figuras III.* Barcelona: Lumen, 1989.

Glantz, Margo, ed. *La Malinche, sus padres y sus hijos.* Colección Jornadas. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

Goethe, Johann Wolfgang. *Fausto.* Trad. U.S.L. Prólogo Jaime Ardal. Obras Maestras. Barcelona: Editorial Iberia, 1958.

Goldman, Lucien. *Investigaciones dialécticas.* Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1962.

González, Galo F. "José de la Cuadra: Nicasio Sangurima, un patriarca olvidado." *Revista Iberoamericana* 144-45 (1988): 739-51.

González Echevarría, Roberto. "Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el realismo mágico." *Revista Iberoamericana* 40 (1974): 9-63.

–. *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home.* Ithaca: Cornell University Press, 1977.

Gracheva, A[lla]. "K istorii otnošenij Alekseja Remizova i Fedora Sologuba." *Blokovskij sbornik* XV Red. Kollegija: I. Belobrovtseva, A. Danilevskij, L. Kiseleva, A. Lavrov, M. Lotman, G. Ponomareva, L. Pil'd, otv. red. Tartu: Tartu Likooli Kirjastus, 2000. 171-81.

Grosz, Elizabeth. *Jacques Lacan. A Feminist Introduction.* London and New York: Routledge, 1990.

Groznova N. A, B. A. Kovalev redaktory. *Sovremennaia russkaia sovetskaia povest'.* Akademia nauk CCCP. Institut russkoi literatury (Pushkinski dom). Leningrad: Izdatel'svo "Nauka", 1975.

Harkins, William E. "The Theme of Sterility in Olesha's *Envy.*" *Major Soviet Writers: Essays in Criticism.* Ed. Edward J. Brown. Oxford: Oxford University Press, 1973. 280-94.

Harshaw (Hrushovski), Benjamin. "Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework." *Poetics Today* 5.2 (1984): 227-51.

Hart, Patricia. *Narrative Magic in the Fiction of Isabel Allende.* London and Toronto: Associated University Presses, 1989.

Henderson, Helene and Jay P. Pederson, Ed. *Twentieth Century Literary Movements Dictionary.* Detroit: Omnigraphics, 2000.

Hickey, Leo. *Mi teoría de la novela.* Madrid: Sociedad General Española de Librería: 1976.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction.* New York: Routledge, 1988.

–. *A Theory of Parody.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000.

Ianovskaia, Lidia. *Tvorcheskii put' Mikhaila Bulgakova.* Moskva: Sovetskii pisatel', 1983.

Jackson, Rosemary. *The Literature of Subversion.* New York: Methuen, 1981.

Jameson, Fredric. "Magical narratives: romance as genre." *New Literary History* Autumm 7.1 (1975): 133-63.

–. *Signatures of the Visible.* New York: Routledge, 1990.

Kaminsky, Amy K. *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Kemp-Welch, A. *Stalin and the Literary Intelligentsia, 1928-39.* London: Macmillan, 1991.

Kozlov, V. A. *Kul'turnaya revolutsia i krest'iansvo, 1921-27.* Moscow: Nauka, 1983.

Kurennaia, N. M., ed. *Znakomyi neznakomets: Sotsialisticheskii Realism kak istoriko-kul'turnaia problema.* Moskva: Institut Slavianovedennia I Balkanistiki RAN, 1995.

Lavrov, A. V. "Khronologicheskaia kanva zhizni i tvorchestva Andrea Belogo." *Andrei Bely v 1990-e gody.* Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2000. Variante corregida por el autor: http://www.rvb.ru/belyi/bio/kanva.htm?start=1&length=all

Lacan, Jacques. *The Language or the Self. The Function of Language in Psychoanalysis.* Trad. y notas de Anthony Wilden. Baltimore: John Hopkins Press, 1968.

–. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis.* Ed. J. Miller. Trad. A. Sheridan. London: Penguin, 1979.

Lakshin, Vladimir. "Mir Mikhaila Bulgakova." *Literaturnoe obozrenie* 11 (1989): 17-27.

Langland, Elizabeth. *Society in the Novel.* Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1984.

Larsen, Neil. *Reading North by South. On Latin American Literature, Culture and Politics.* Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1995.

–. "Más allá de lo 'transcultural': Rulfo y la conciencia histórica." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* XXII, 2 (1998): 265-71.

Leal, Luís. "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana." *Cuadernos americanos* 43.4 (1967): 230-35.

LeBlanc, Ronald D. "Gluttony and Power in Iurii Olesha's *Envy*." *Russian Review* 60.2 (2001): 220-37.

Lesskis, G. A. *Triptikh M. A. Bulgakova o russkoi revoliutsii: "Belaia gvardia"; "Zaniski pokoinika"; "Master i Margarita". Komentarii.* Moskva: Ogi, 1999.

Levchenko, Viktor. *Chingiz Aitmatov. Problemy poetiki, zhanra, stilia.* Moskva: Sovetskii pisatel', 1983.

Lèvy-Bruhl, Lucien. *La Mentalité primitive.* Paris: F. Alcan, 1922.

Llarena, Alicia. *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud: espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas.* Gaithersburg, USA, Las Palmas: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 1997.

Luck, Georg, ed. *Ancient Pathways and Hidden Pursuits. Religion, Morals, and Magic in the Ancient World.* Michigan: The University of Michigan Press, 2000.

Mahlow, Elena N. *Bulgakov's The Master i Margarita. The Text as a Cipher.* New York: Vantage Press, 1975.

Marting, Diane E. *The Sexual Woman in Latin American Literature: Dangerous Desires.* Gainesville: University Press of Florida, 2001.

Masiello, Francine. *The Art of Transition. Latin American Culture and Neoliberal Crisis.* Durham: Duke University Press, 2001.

McDermott, Robert A, ed. *The Essential Steiner: Basic Writings of Rudolf Steiner.* San Francisco: Harper & Row, 1984.

McGuirre, Patrick L. *Red Stars. Political Aspects of Soviet Science Fiction.* Michigan: Umi Research Press, 1985.

Mel'vil', Iu[rii]. "Trud, gumanizm, kosmos." *Voprosy literatury* 9 (1981): 19-28.

Menton, Seymour. *Magic Realism Rediscovered.* London and Toronto: Associated University Presses, 1983.

–. *Historia verdadera del realismo mágico.* México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Meyer, Doris. " 'Parenting the text': Female Creativity and Dialogic Relationships in Isabel Allende's *La casa de los espíritus*." *Hispania* 73.2 (1990): 360-65.

Milne, Lesley. *The Master i Margarita.* Slavonic Monographs. Birmingham: Department of Russian Language and Literature, 1977.

Mkrtchian, Levon y V. Lakshin. "Discussing Aitmatov's Novel: *A Blizzard Waystation (The Day Lasts More Than a Hundred Years).*" *Soviet Studies in Literature* 25.2 (1989): 25-48.

Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics.* Methuem: London and New York: 1985.

Morrison, Michael A, ed. *Trajectories of the Fantastic. Selected Essays from the Fourteenth International Conference on the Fantastic in the Arts.* Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy. London: Greenwood Press, 1997.

Mose, Kenrick E. A. "Formas de crítica social en Gabriel García Márquez." Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: PPU, 1992. 837-43.

Mozur, Joseph P. Jr. *Parables from the Past. The Prose Fiction of Chingiz Aitmatov.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1995.

Orwell, George. *Nineteen Eighty-Four.* Critical Introduction Bernard Crick. Oxford: Clarendon Press, 1984.

Ospovat, L[ev]. "Latinskaia Amerika rasshityvaetsia s proshlym ("Sto let odinochestva" Gabriela Garsia Markesa)." *Voprosy literatury* 10 (1976): 91-121.

–. "Obajanie mifa, besstrashie smeja." *Literaturnoe obozrenie* 12 (1979): 24-32.

–. "Gabriel Garsia Markes o literature, o sebe..." *Voprosy literatury* 3 (1980): 150-76.

Pareja Diezcanseco, Alfredo. "Los narradores de la Generación del Treinta: el Grupo de Guayaquil." *Revista Iberoamericana* 144-45 (1988): 691-707.

Parkinson Zamora, Lois y Wendy B. Faris, eds. *Magic Realism in Spanish American Fiction, Magical Realism: Theory, History, Community.* Durham: Duke, University Press, 1995

Parthé, Kathleen F. *Russian Village Prose.* Princeton: Princeton University Press, 1992.

Pavel, Thomas G. "Fiction and the Ontological Landscape." *Studies in 20th Century Literature* 6.2 (1982): 149-63.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad.* México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

Pertsov, V. *"My zhivem vpervye." O tvorchestve Iura Oleshi.* Moskva: Sovetskii pisatel', 1976.

Peterson, Nadya. *Subversive Imaginations. Fantastic Prose and the End of Soviet Literature, 1970s-1990s.* Boulder, Colorado: Westview Press, 1997.

Pino, Mirian. "La utopía sesentista en el discurso político-cultural de Carlos Quijano: la editorial Atados al mástil (1964)." *Literatura y lingüística* 14 (2003): 261-67.

Porter, Robert. *Four Contemporary Russian Writers.* Oxford, New York, Munich: Berg Publisher Limited, 1989.

Prieto, René. *Miguel Angel Asturias's Archaeology of Return.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Prizel, Ilya. *Latin America Through Soviet Eyes.* Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Proffer, Ellendea. *Bulgakov. Life and Work.* Michigan: Ardis, Ann Arbor, 1984.

Rama, Ángel, ed. *Más allá del boom: literatura y mercado.* México: Marcha Editores, 1981.

–.*Transculturación narrativa en América Latina.* México: Siglo XXI editores, 1982.

Rinder, Lawrence. *Rudolf Steiner's Blackboard Drawings: An Aesthetic Perspective.* Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive. Internet October 10, 2003. Available http://www.bampfa.berkeley.edu/exhibits/steiner/steineressay.html

Ricci, Graciela N. *Realismo mágico y conciencia mítica en América Latina.* Buenos Aires: García Cambeiro, 1985.

Richard, Nelly. *La estratificación de los márgenes.* Santiago de Chile: Francisco Zegers, 1989.

Risco, Antonio. *Literatura de fantasía.* Madrid: Taurus, 1982.

Rogers, Thomas F. *Myth and Symbol in Soviet Fiction. Images of the Savior Hero, Great Mother, Anima, and Child in Selected Novels and Films.* San Francisco: Mellen Research University Press, 1992.

Rojas, Ángel F. *La novela ecuatoriana.* México: Fondo de cultura económica, 1948.

Royano Gutiérrez, Lourdes. *Las novelas de Miguel Ángel Asturias desde la teoría de la recepción.* Secretariado de Publicaciones. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1993.

Rubin, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex." *Toward an Anthropology of Women.* Ed. Rayna Rapp Reiter. New York: Monthly Review Press, 1975. 157-210.

Ryan-Hayes, Karen. "Iskander and Tolstoj: The Parodical Implications of the Beast Narrator." *Slavic and East European Journal* 32.2 (1988): 225-36.

Sáenz de Tejada, Cristina. *La (re)construcción de la identidad femenina en la narrativa autobiográfica latinoamericana, 1975-1985.* New York: Peter Lang, 1998.

Said, Edward. *Orientalism.* New York: Vintage Books, 1979.

Şantaolalla, Isabel, ed. *"New" Exoticisms. Changing Patterns in the Construction of Otherness.* Postmodern Studies 29. Amsterdam: Rodopi, 2000.

Siemens, William L. "The Devouring Female in Four Latin American Novels." *Essays in Literature* 1 (1974): 118-29.

Spindler, William. "Magic Realism: A Typology." *Forum for Modern Languages Studies* 39.1 (1993): 75-85.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Poststructuralism, Marginality, Post-coloniality, and Value." *Literary Theory Today,* ed. Peter Collier and Helga Geyer-Ryan. Cambridge: Polite Press, 1990. 199-244.

–. "Can the Subaltern Speak?" *The Post-colonial Studies Reader.* Ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. New York: Routledge, 1995. 24-28.

Stam, Robert. *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film.* Baltimore; London: The John Hopkins University Press, 1989.

Stavrakakis, Yannis. *Lacan & The Political.* London and New York: Routledge, 1999.

Steiner, Rudolf. "On the Reality of Higher Worlds." *Rudolf Steiner.* Trad. D. S. Osmond. London: Anthroposophical Publishing Company, 1947. http://wn.elib.com/Steiner/Lectures/OnReal_index.html

Stenbock-Fermor, Elisabeth. "Bulgakov's *The Master and Margarita* and Goethe's *Faust.*" *Slavic and East European Journal* 13 (1969): 309-25.

Stutley, Margaret. *Shamanism. An Introduction.* Routledge: London and New York, 2003.

Syniavsky, Andrei (Abram Terts). "Chto takoe sotsialisticheskii realizm?" *Fantasticheskii mir Abrama Tertsa.* New York: Mezhdunarodnoe sodruzhestvo, 1967: 400-46.

Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1985.

Thurschwell, Pamela. *Literature, Technology and Magical Thinking, 1880-1920*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2001.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Trad. Richard Howard. Cleveland: The Press of Case Western Reserve University, 1973.

Torres, Vicente Francisco. "Demetrio Aguilera Malta" *La palabra y el hombre* 95 (1995): 153-58.

Toruño, Rhina. *Tiempo, destino y opresión en la obra de Elena Garro*. Lewiston: Mellen University Press, 1996.

Tucket, Janet G. *Revolution Betrayed: Jurij Oleša's Envy*. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, Inc., 1996.

Umanzor, Marta A. *La visión de la mujer en la obra de Elena Garro: El árbol, Los perros, Los recuerdos del porvenir, Testimonios sobre Mariana y La casa junto al río*. Miami: Ediciones Universal, 1996.

Úzquiza González, José Ignacio, ed. *Lo real maravilloso en Iberoamérica. Relaciones entre literatura y sociedad*. Actas del I Simposium Internacional de literatura latinoamericana. Simposium 1990. Extremadura: Universidad de Extremadura, 1992.

Varela Bran, María del Carmen. *Funcionalidad de las claves estéticas del realismo mágico en la novela hispanoamericana*. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, 1995.

Verdugo, Iber. *El carácter de la literatura hispanoamericana y la novelística de Miguel Ángel Asturias*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1968.

Vinogradov, Viktor V. *Problemy russkoi stilistiki*. Moskva: Vyshaia shkola, 1981.

Wishnia, Kenneth J. A. *Twentieth-Century Ecuadorian Narrative. New Readings in the Context of the Americas*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1999.

Yates, Donald A., ed. *Otros mundos otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. East Lansing: Michigan State University: Latin American Studies Center, 1975.

Yndurain, Domingo. *Introducción a la metodología literaria*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, S.A., 1975.

Young, Richard A. *Carpentier: El reino de este mundo.* Critical Guides to Spanish Texts. London: Grant & Cutler Ltd., 1983.

Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.